إ. نوكس

النظريات الجمالية

كانط - هيجل - شوبنهاور

عرّبه وقدم له

الدكتور محمد شفيق شيا



منشورات بحسون الثقافية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى

١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م

التوزيع:

مؤسسة نوفل ش.م.م

بناية نوفل - شارع المعماري - ص. ب ١١.٢١٦١ - تلفون ٣٥٤٨٩٨ - ٣٥٤٣٩٤ - تلكس نوستن ٢٢٢١٠ - بيروت - لبنان

NAUFAL BLDG. - MAMARI STR. - P.O.BOX 11-2161 - PHONE 354898 - 354394 - TELEX NAUSTN 22210 LE - BEIRUT - LEBANON

الفهرست

مقدمة المعرِّب

مقدمة المؤلف

نظرية هيجل الجمالية

نظرية شوبنهاور الجمالية

*
**

مقدمة المعرِّب

1 ـ ملاحظات في الشكل

لم يكن نقل كتاب الدكتور نوكس «النظريات الجمالية» إلى العربية ترفاً مجرداً، ولا هو نقل لعمل عادي إلى لغتنا، في مجرى التواصل الثقافي القائم بين الشعوب والحضارات والثقافات. هو أكثر من ذلك. هو عمل غني، أصيل، مكتوب بلغة احتراف وتعاطف في آن. إلا أن التعاطف ذاك لا يقف عائقاً دون النقد، لذا كان العمل كذلك عملاً نقدياً من الطراز الرفيع يوغل فهماً وتحليلاً وتركيباً، كأشمل ما يكون عليه العلم وكأعمق ما تكون عليه الفلسفة.

وإذا كانت الحاجة تلك مطلقة، إلا أنها في العربية حاجة راهنة ملموسة وملحّة. فعلم الجمال هو الآن، في معاهد الفنون وفي كليات الآداب، علم وفرع من فروع الفلسفة وعلومها. هو الآن أكثر من مجرد نقد أدبي أو فني، وأكثر من مجرد إطلالة جميلة ـ لا جمالية ـ على مسائل الجمال والفن. ولأن مضمونه هو كذلك، وجب إيجاد شكله الملائم والمناسب ـ وهو أمر لن تعثر عليه إلا الفلسفة وفي الفلسفة ذاتها.

أما أهمية الكتاب في الحالين فأمر يفوق كل حد. فهو كتاب في فلسفة علم الجمال، وفي تاريخ علم الجمال. كفلسفة لعلم الجمال، هو دروس

في الجمالية، في أصلها وماهيتها وأشكالها، ودروس في النقد الجمالي. وكتاريخ لعلم الجمال هو يقدم دراسة مستفيضة للنظريات الجمالية لكل من كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤)، هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) وشوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) . ولست أرى من حاجة للتعريف بهؤلاء أو للتذكير بقيمة أعمالهم أو بأهمية الآثار التي تركوها في تاريخ الفكر والجمالية.

لهذه الأسباب مجتمعة يغدو تعريب كتاب الدكتور نوكس - الاستاذ في جامعة نيويورك في الثلاثينات - أمراً هاماً ومطلوباً. ولقد آثرنا في تعريبه التزام النّص الأساسي التزاماً مطلقاً لقناعة عندنا دائماً مؤداها إحترام النص الأصلي إلى أقصى حد، فالتعريب أو الترجمة هو تعريب أو ترجمة وليس وضعاً أو تأليفاً - إلا بالمعنى اللغوي والتعبيري - تلك هي بدهيات الحقوق المعنوية والأصول المهنية وما عدا ذلك فهو تجاوز للبدهيات وللأصول. ولقد حاولنا، في السياق عينه، التزام النص أو المضمون وتقديمه، إلى ذلك، في صيغة سلسة مشرقة تحتفظ بغناه الفلسفي النظري وباطلالاته الجميلة. وكما في كل كتب الفلسفة، توقفنا مليّاً عند المصطلحات التقنية فلم نلتزم مجرد الترجمة التي تقدمها معاجم الفلسفة، بل آثرنا إلتزام ما هو قريب إلى الفهم والمعنى، ولقد أفدنا في ذلك من تدريسنا للفلسفة والجماليات. وفي الباب نفسه نقول إننا وجدنا أنفسنا، أحياناً، مضطرين لإضافة كلمة أو عبارة ضرورية لإيضاح النص فجعلناها بين قوسين [. . . .] وذلك تمييزاً لها من النص الأصلي. كذلك احتفظنا بكل النصوص والاستشهادات كما هي لكننا حذفنا اسنادها ومراجعها (إلا الجوهري منها) لكثرتها غير المعقولة من جهة ولعدم لزومها للطالب من جهة ثانية - إلا للقلة التي بمقدورها بالتأكيد أن تجد مبتغاها في النص الانجليزي الأصلي. وأخيراً فإن أضفنا مقدمة في تاريخ علم الجمال وفي فكرته، تبدو ضرورية لقراءة متكاملة لمضمون العمل هذا.

وباختصار فكتاب الدكتور نوكس - The Acsthetic Theories of Kant, Hegel, Schopenhaeur - كتاب جدير أن يكون بين أيدي قراء العربية

من طلاب الفلسفة والجماليات ونقّاد الفن ومتذوقيه بعامة، مع الاشارة إلى ما فيه من نصوص المانية ولاتينية نقلناها هي الأخرى إلى العربية.

II ـ علم الجمال في التاريخ والفلسفة

١ ـ في فكرة علم الجمال

إذا كان صحيحاً أن علم الجمال لم يجد شكله حتى القرن الثامن عشر مع بومارتن (١٧١٨ ـ ١٧٦٢)، فمن الصحيح، كذلك، أن نضيف أن ذلك الشكل لم يكتشف دفعة واحدة، ناجزاً كاملاً وأخيراً. لقد قارب ذلك العلم شكله مرة بعد مرة، وبخاصة في محاولات الاغريق النظرية. لكن الأمر لم يكن ممكناً، إذ لا يكفي التقدم الداخلي في ميدان ما، أياً كانت تجلياته النظرية، كيما يحوّل ذلك الميدان موضوع علم مستقل. إن خطوة أخيرة كهذه هي أمر لا يتحقق إلا في إطار إرهاص نظري متقادم وتراكم تطبيقي غني متنوع. هي ذي الشروط التي توفّرت للقرن الثامن عشر فسمحت بتميّز علم الجمال علماً مستقلاً كأحد علوم الفلسفة وفروعها. وهكذا يغدو بالإمكان، وفي ذروة التدرج التاريخي لتجليات علم الجمال، بناء تعريف جامع له وتحقيق فكرته على نحو واضح متميّز ومستقل.

ظهر الاسم (Acsthetics) علم الجمال وللمرة الأولى في كتاب الكسندر بومارتن A. Baumgarten في كتابه «تأملات في الشعر» (١٧٣٥). كان بومارتن عقلانياً Rationatist منتمياً إلى التيار الفلسفي الذي أطلقه ديكارت ومن بعده لينبتز، وولف وغيرهما. كانت محاولة بومارتن تقديم علم جمال مستقل، خطوة في سياق عقلاني، في سياق طلب ما هو «واضح ومتميّز»، شرطاً اليقين في منهج ديكارت. يميّز بومارتن في المعرفة بين مستويين، المعرفة العليا والمعرفة الدنيا. المعرفة العليا هي تلك التي تقدّم

مفاهيم وتصورات وحدود عقلية متميزة واضحة يقينية، مثل مفاهيم الهندسة وحدودها، أما أعلى شكل لها فهو المنطق. أما المعرفة الدنيا فهي تقدّم (أو هي نتاج) إحساسات ومشاعر ومعطيات حسية مشوشة متداخلة وغير يقينية، كما في كل مدرك حسّي. ورغم كونه معرفة دنيا، فالادراك الحسّي له أن يغدو محدداً واضحاً وهو ما يتمثّل كأعلى شكل له في الشعر، ومن ثمة في الفنون الأخرى. هوذا موضوع علم الجمال، «علم الادراك الحسّي»، الذي يستعير له بومارتن أصله اللغوي اليوناني (أسثيسيس، أسثيتيس، أسثيتيكوس)، والتي تعني الادراك الحسّي للعالم الخارجي.

واستناداً إلى هذا الأساس النظري الذي يقدّمه بومارتن. يمكن القول أن علم الجمال هو العلم الذي يدرس إنفعالات الانسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية، في ذاته، في انتاجه، كما في المعطيات المحيطة به، ودون أن يرتبط ذلك مباشرة بوجه استعمال أو بمنفعة عملية.

لكن الواقع ليس مجرداً أو نظرياً، كما يبدو للوهلة الأولى، وعلى ذلك فإن علم الجمال، من وجهة أقرب، هو العلم الذي يبحث في مسائل الجمال - والبشاعة بنسبة أقل - بوجوهها الابداعية والنقدية والنظرية. هو يتناول كيفية ابداع الفنانين لنتاجاتهم وظروف ذلك، وكيف يتذوق الناس هذه الأعمال الفنية، وكيف يشعرون بإزائها وكيف يثمنون تلك الأعمال، وأي آثار يتركه تذوق تلك الأعمال الفنية في أفكار الناس وفي مشاعرهم وفي حياتهم اليومية. هذه الجوانب الابداعية والنقدية تستثير بالطبع أسئلة وقضايا نظرية تشكّل الجانب النظري في علم الجمال والذي يمثّل، وكما في كل علم، أساس كل إنتاج أو تطبيق ويحدّد في الآن نفسه إطار ذلك العلم والسقف الذي ينتهي عنده.

هي ذي المسائل التي ستجد، في النظريات التي يقدّمها هذا الكتاب، تجذيراً هو على قدر عال من الكفاءة والمهارة، وإغناء بغير حد.

٢ ـ في تاريخ علم الجمال

لا يستطيع قارىء علم الجمال، كتاريخ وكنظرية، إلّا أن يلحظ ظاهرة مؤداها أن علم الجمال قديم ومحدث في آن. فهو قديم كأفكار جمالية، لكنه محدث كعلم. هو يعود، كأفكار جمالية، إلى الانجازات الجمالية ـ الفنية والانجازات الجمالية ـ النظرية الأولى لدى قدماء المصريين والبابليين والصينيين ثم لدى الاغريق حيث توفر لهم نتاج فني وفكري (فلسفي) سمح بقيام حس نقدي عملي ومستوى علمي نظري قَادَا معاً إلى أفكار جمالية واضحة التميّز كمضمون، وفي الوقت الذي قاربت فيه كشكل من اكتشاف علم الجمال كعلم مستقل ـ الأمر الذي لم يتحقق لظروف ثقافية تاريخية. لكن الذي لم يتحقق مع الاغريق، جرى تحقيقه في القرن الثامن عشر مع بومارتن الألماني وفي إطار النهوض الثقافي ـ الفلسفي والعلمي ـ وحيث توفر للعصر من التراكم المضموني والارهاص الشكلي ما سمح بتميز ميدان الجمال كحقل خاص لعلم خاص، له مضمونه ومادته وأدواته.

بعد تطور تاريخي استمر آلاف السنين، تمثّل في تميّز متصاعد للفكر في حضارات العالم القديم، في الشرق الأقصى ووادي النيل وما بين النهرين، وفي تميّز متصاعد لفكرة الفن كمعطى مستقل مثلما بدت بوضوح في نهاية ملحمة جلجامش السومرية في الألف الثاني قبل الميلاد، وفي الانجاز المعماري ـ الروحي الهائل الذي تحقق للمصريين في معابد وادي النيل وفي الأهرامات*؛ بفضل هذا التطور المشرقي المتراكم لثلاثة آلاف سنة على الأقل، أمكن للأغريق، في مدن آسيا الصغرى أولاً ثم في اليونان

(*) أنجز بناء أهرامات الجيزة في حوالى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد. أما خوفو، أكبرها، فيحتوي على أكثر من مليوني حجر تزن الواحدة أكثر من ٢,٣ طن؛ أما علوه فيبلغ ١٤٧ متراً أما مساحة قاعدته فتبلغ حوالى عشر هكتارات (أي مساحة عشرة ملاعب كرة قدم مجتمعة).

وجنوب إيطاليا، أن يدفعوا إلى التاريخ تحوّلات في العلم والفلسفة والفن، وفي فترة زمنية قصيرة (بين القرن السادس والقرن الثالث قبل الميلاد) فبدت كما لو كانت، على حد تعبير البعض، معجزة بالمعنى الحقيقي للكلمة.

بدأت أفكار الاغريق الجمالية بالظهور والتميّز مع ظهور الالياذة والاوديسا لهوميروس في القرن السابع قبل الميلاد، حيث تميّزت بوضوح مصطلحات ومناهج «الجميل» و«الرائع» و«الموسيقى» و«الرقص» وغيرها. وليس أدل على التطور هذا من قول هوميروس في الالياذة: «إن أثينا سكبت الجمال على أوليس»؛ ففي ذلك تمييز لفكرة الجمال بل واعتبار لها حرفة أو نتاجاً إنسانياً (هذه الانسانية، بمختلف مدلولاتها، والتي ستكون أحد أهم إكتشافات الاغريق وإنجازاتهم).

تراكمت، بدءاً من مطلع الألف الأخير قبل الميلاد، مجمل شروط الصعود الاغريقي، فقد تم الانتقال من النمط الرعوي إلى النمط الزراعي، ومع الزراعة حد معقول من الاستقرار في تجمعات صغيرة باتت قرى متباعدة ثم اتسع عمران هذه القرى لتغدو مدناً مستقلة لكل منها معتقداتها وقوانينها وشكل حكمها، ولكل مدينة، كذلك، مُثلها وآلهتها. وكان صعود «أثينا» وسيطرتها صعوداً لآلهتها وامتداداً لقوانينها وأنماط حياتها. إتسمت حياة المدن الاغريقية، وبخاصة أثينا، ببحبوحة مادية وتقدم حقوقي دستوري وثراء فكري ثقافي هو، في بعض سببه، انعكاس لنمط الرق الذي كان سائداً والذي قام بأود البناء التحتي لأثينا فترك «للمواطنين» فسحة واقعية واسعة أتاحت لهم أن يمارسوا حرية نسبية في الجدل والتنوع السياسي والغنى الفكري والثقافي. وعلى ذلك بدا مواطنو تلك المدن أفراداً، قليلي العدد نسبياً، يتمتعون بقدر واضح من الملامح الفردية ويرتبط بعضهم ببعضهم الآخر في ظل حياة سياسية فيها الكثير من الحرية والديمقراطية الشعبية المباشرة. ومع ازدهار أثينا الروحي، ازدهرت فيها حركات ثقافية وفنية ناشطة، وبخاصة في الشعر والمسرحية، وازدهر تبعاً لذلك التفكير

الفلسفي لارتباطه الوثيق بدينامية الحياة اليومية العملية والفنية والسياسية والاقتصادية، وما يطرحه ذلك من اسئلة وقضايا تحتاج إلى حلول. وكانت الفلسفة إسهاماً في تقديم تلك الحلول، بل كانت الذروة النظرية لاسهام متدرج بدأ قبل ذلك بكثير. في هذا الإطار التاريخي ـ الثقافي، وفي ظل تقدم نظري فلسفي هائل، برزت وللمرة الأولى أفكار جمالية واضحة محددة ومتميّزة وذلك على أيدي أشهر فلاسفة الاغريق من «فيثاغوراس» إلى «سقراط» و«أفلاطون» و«أرسطو».

بدأت الأفكار الجمالية هذه بفيثاغوراس (والذي بدأ على يديه كذلك أول فكر فلسفي مذهبي). رأى فيثاغوراس أن العدد هو جوهر الأشياء، وأن معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العالم في ماهياته وقوانينه. أما العلاقات بين هذه الاعداد فهي الحياة بكامل جوانبها. هذه الفلسفة الفيثاغورية (فلسفة العدد) تستند بالطبع إلى علم الحساب والرياضيات عموماً؛ هي دخول إلى «سرّ» الكون من باب الرياضيات؛ (وهي تعكس بالتأكيد التقدم العلمي التاريخي الذي تراكم لدى الاغريق). «الأعداد» هي إذاً «نماذج تحاكيها الموجودات»؛ الكون هو إذاً مجرد تطبيق أو امتداد لنظرية العدد. والاعداد ليست أرقاماً بل هي نقاط، وهو ما سيكون له أهميته في فهم فيثاغوراس العميق لنظرية الموسيقى وعلاقة النغم بطول الوتر وتردده. نظرية العدد هذه هي الأساس، كذلك، للعلاقة الجمالية. فالنسب القائمة بين الأعداد (أي بين أجزاء الموجودات) هي التي تحدد طابعها الجمالي. الاشياء والموجودات عموماً جميلة حسب تناسق الأعداد وتدرجها. هي جميلة بمقدار ما تكون بريئة من الكثرة؛ وهي جميلة بمقدار ما تناسقها أعلى وأكثر اقناعاً. معيار الجمال، إذاً، معيار رياضي عند فيثاغوراس. فالتناسق المزعوم ذاك ليس تناسقاً في فراغ، وإنما هو نتاج ارتباط رياضي دقيق بين الأجزاء، وهو ما يعني من باب أولى رد الحس الجمالي والتذوق الفني إلى مستوى العلم (أي العقل). الجمال، إذاً، محكوم بعلاقات

رياضية منطقية ثابتة، أعلى من التحولات المكانية والزمانية؛ وجماليات فيثاغوراس هي بالتالي جماليات مثالية، تقوم على العقل لا على الحس وتطلب الجمال كما هو في ماهيته وحقيقته وكأساس لكل ظاهر يتبدّى للحواس، وهي في النهاية مبادىء أولية سيحتفظ بها أفلاطون، كما كل فلسفة مثالية من فيثاغوراس إلى هيجل.

أما أفكار افلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق. م.)، ومن قبله سقراط استاذه، فهي في جوهرها امتداد للتيار العقلاني المثالي الفيثاغوري، إلا أنها أكثر تنظيماً وأوسع نفوذاً. تقوم مثالية أفلاطون في تمييزه الحاد بين عالمين اثنين: عالم الكون والفساد وعالم المُثل. الأول هو كذلك لأنه فيه الاثنين معاً، النماء والمرض، الموت والحياة والكون والفساد. هو كذلك لأنه عالم المادة، فكل ما داخلته المادة داخله إمكان الفساد والمرض والإنحلال والموت. عالمنا إذاً هو عالم الأجزاء والأعراض والنقص، إذ لا شيء فيه كامل أو تام، فالكامل والتام صفتان للصور الكلية، لا لتجسّداتها، للمثال، لا لتقليده، الثاني هو عالم المُثل، وهو الحقيقي برأي أفلاطون. وليس ضرورياً أن يكون عالم المثل في السماء، فما هو في الواقع الا عالم العقل، بصوره الكليّة الأزلية. هذه الصور هي أجناس أشياء عالم الكون والفساد؛ حيث الطبيعة، بما فيها، هي مجرد تقليد أو محاكاة للأصل. هي إذاً شبه حقيقية، وإذا كان لها من معنى أو قيمة فهي في كونها رمزاً وتذكاراً يشير إلى الأصل ويدفعنا إلى طلبه. هذا الموقف الفلسفي المبدئي هو ما سيحكم موقف أفلاطون الجمالي وماهية المعيار الجمالي لديه. هناك صورة الجمال (أي مثاله)، برأي أفلاطون، وهي صورة كليّة أزلية مطلقة، وهي تدخل في بنية هذا الشيء أو ذاك، حسب درجة تركيبه واستعداده لقبول الصورة. فالأشياء تبدو إذاً جميلة أو غير جميلة حسب درجة استعدادها والغاية التي تؤديها. فالوردة. جميلة في تفتحها لا حين تذوي أو تذبل. الجمال، كصورة، هو إذاً أعلى من الأشياء الطبيعية الحسية، هو لا يدخلها إلا لماماً

وعلى نحو عابر. وعلى ذلك فالجمال والقبح يتجاوران في عالم الكون والفساد هذا، فالموجودات جميلة من جهة الصورة وغير جميلة، أو قبيحة، من جهة المادة. هي أقل جمالاً بمقدار ما تختفي الصورة في ركام المادة، بينما تغدو أكثر جمالاً بمقدار ما تتبرأ من مادتها وتتخلص منها باتجاه صورتها. ولأنها لا تستطيع أن تتخلص من مادتها تماماً في هذا العالم، فهي عاجزة بالتالي أن تكون جميلة تماماً، أي على نحو كامل ومطلق. الجمال المطلق، مثله مثل أي كمال آخر، أمر لا يتحقق في هذا العالم. إلا أن غياب الجمال المطلق من عالم الكون والفساد، عالمنا هذا، لا يعني بالتأكيد غياب كل جمال، فهناك موجودات جميلة، كائنات، أزهار، أناس، الخ . . . ، إلا أن جمالها نسبي، جميلة بما فيها من صور، وجمالها يتدرج من الجمال الحسّي، أدنى أنواع الجمال، إلى الجمال العقلي أو الروحي الذي يبلغ ذروته في الانسان على طريق الاقتراب من الجمال المطلق. هوذا الاطار الافلاطوني الذي يستوعب موقف افلاطون من الفن ويفسّره في آن. فقد حمل أفلاطون، في «الجمهورية»، على الفنانين، وعلى الشعراء بالذات، فاعتبرهم مفسدين للناشئة بأساطيرهم وأخيلتهم الكاذبة: أما إذا جاء أصحابنا الشعراء لجمهوريتنا وقال كل منهم في السحر، نقول له «إن فنَّك رائع ولكن مكانك ليس هنا، فابق خارجاً». ولا يستبقي أفلاطون من الشعر غير الشعر الغنائي، لأنه صادق يعبّر عمّا يختلج النفس من مشاعر، والشعر التعليمي، لأنه اداة تربوية نافعة في يد الدولة. كذلك هو يستبقي من الموسيقى، الموسيقى الهادئة الباعثة للطمأنينة في نفوس المواطنين والموسيقى العسكرية التي تبعث الحماس وتستثير مشاعر الشجاعة في نفوس الجنود. موقف أفلاطون من الفن سلبي في جوهره. فالفن عنده محاكاة للطبيعة، لكن الطبيعة نفسها هي مجرد محاكاة للأصل، لمثالها، مما يعني أن الفن هو محاكاة للمحاكاة، تقليد للتقليد، جريٌ خلف ما يجري ويتبدّل ويتغيّر، أي ابتعاد عما هو حقيقي وجميل بالمعنى المثالي والمطلق. إلا أن أفلاطون يستدرك الأمر قليلاً، بتمييزه بين نوعين من المحاكاة. النوع الأول هو محاكاة قائمة على

معرفة تتوخى الصدق، وتطلب ما هو ثابت وسرمدي، وتبتعد عمّا هو حسّي وجزئي ومتغيّر. أما النوع الثاني فهو محاكاة رائعة مموّهة باطلة توهم السامع والمشاهد أن ما تقدِّمه من جمال حسّي وجزئي هو صحيح وأخير. المحاكاة الأولى تستند إلى المعرفة الحقيقية، معرفة المثل بالذات، وهي مصحوبة بقيم الحق والخير والجمال. هي تجعل الحقيقة أقرب منالاً وأيسر طريقاً، أما المحاكاة الثانية فهي تمويه للحقيقة وتجاهل لها يبقينا في مستوى ما هو أقل من حقيقي: مستوى الزائل والمتغيّر والجزئي. وأفلاطون يرى أن هناك أربعة أنواع من فنون التمويه هي: فن الخطابة، فن السفسطة(*) فن الطهي، وفن الزينة. هي تمويهية لأنها تسعى إلى الجمال الحسّي واللذات الحسية الزائلة وتبتعد عما هو حقيقي وسرمدي. على الفن، إذاً، أن يؤدي واجباً أخلاقياً، هو ليس لهواً أو عبثاً بل هو أداة لنقل الحقيقة والحث على طلبها.

أما أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق. م.) فهو ذروة صعود الاغريق، في ميدان العلم وفي فروع الفلسفة بالذات. توفر لأرسطو تراث هام وفي مختلف ميادين المعرفة، في الطبيعة والرياضيات، في المنطق والالهيات والاخلاق والسياسة، كما في سائر الأنواع الأدبية والفنية عموماً. وأتاح له ذلك أن يقف على آخر نتاجات العقل الاغريقي وأن يقارن وينتقي ويختار، فأمكن له، ومن خلال ملكاته النظرية ومهاراته العملية، أن ينفذ إلى جوهر ذلك التراث، أن يلتقط الهام فيه، وأن يركِّب ما تناثر من أجزائه، وليقدِّم بالتالي لوحة شبه تامة لعلم الاغريق ولمعظم جوانب عقلهم وإبداعهم. كان عقل أرسطو موسوعياً شمولياً، وذا حس نقدي موضوعي حرّ، وكان دقيق الملاحظة ويقف ملياً أمام التجربة ونتائجها (رغم أنه يعيد توظيف نتائجها)، فغدا بحق وثيقة تاريخية كاملة لما سبقه ولمن سبقه.

(*) السفسطة هي ضرب من الاستخدام المنطقي، ينفي ما هو ثابت ويدّعي القدرة، وجواز، الاقناع بالشيء نفسه أن يكون صادقاً أو كاذباً (م).

أما العلاقة بين جماليات أفلاطون وجماليات أرسطو، فهي العلاقة بين فلسفتين متفقتين ومختلفتين في آن، في المبادىء والمناهج والنتائج: فلسفة أفلاطون هي العقلانية المتوّجة بالمثالية الصوفية، بينما فلسفة أرسطو هي العقلانية المحكومة بالواقعية. في جمالياته، كما في سائر أقسام فلسفته، يدقق أرسطو ملياً في أفكار أفلاطون أستاذه كما يتجاوزها بعد ذلك مشيراً، وعلى نحو ضمني وصريح، إلى افتقارها إلى الواقعية. تقوم أهم أفكار أرسطو الجمالية في كتابه «الشعر»، وهو كتاب معروف لدى العرب منذ القرن الثالث للهجرة، ترجمه أبو بشر متى بن يونس من السريانية (اللغة الوسيطة آنذاك) كما أورد الفارابي تلخيصاً له في رسالته عن قوانين صناعة الشعر، كما لخّص بعد ذلك وورد في أعمال ابن سينا وابن رشد. وإلى قيمته النظرية، فإن الكتاب يشكّل كذلك وثيقة تاريخية تعرض لمجموعة واسعة من أعمال الاغريق المسرحية والشعرية. يرى أرسطو أن التناسق والانسجام والوضوح هي أهم خصائص الجميل، وهي صفات يمكن تبيّنها على نحو موضوعي. الجمالي، إذاً، موجود على نحو موضوعي في الأشياء والموجودات ومن خلال نسبها وأحجامها وتناسقها الصحيح. وهكذا فإن هناك جمالاً حقيقياً في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي وأعمالنا الفنية. ولذلك فالفن هو محاكاة، هو ينشأ من ميل الانسان الغريزي إلى التقليد، وميله إلى الايقاع (وهو الذي يبرز بوضوح في الشعر والموسيقى والرقص)، ولأن ذلك يبعث عنده لذة: «يبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزية في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة... وسبب آخر وهو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة فقط بل لسائر الناس كذلك... فنحن نسرّ برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً...». ويميّز أرسطو بين نوعين من الفن: الفنون النافعة والفنون الجميلة. والثانية ألصق بماهية المحاكاة من الأولى. كذلك فإن التمييز هذا يقود إلى فكرة أرسطية أخرى وهي أن الجميل، في الفن كما في الطبيعة، لا يرتبط ضرورة. بما هو خيِّر أو نافع. لقد تلاشت، عند أرسطو، تلك

الأمراس التي شدّ بها أفلاطون الجمال والفن إلى الأخلاق، فامتلكا بدلاً من ذلك معنى وقيمة ذاتيين. هو بعض نتاج واقعية أرسطو، ونفيه لعالم المُثل، وجعله المادة جزءاً جوهرياً مكوّناً للموجودات. بلغ النتاج الفني، زمن أرسطو، مبلغاً جعل بالامكان تأسيس تصنيفات وتقسيمات نهائية لأنواع الفنون، كما جعل الحديث على حد ما هو كامل في العمل الفني أمراً متاحاً. وهكذا رأينا أرسطو يطلب في كل عمل فني درامي أو روائي بداية ووسطاً ونهاية، كما يطلب ترتيباً منطقياً مقنعاً للأحداث بحيث تكون أهمية كل حادثة في مكانها مطلقة إلى الحد الذي يجعل تغييرها أو نفيها تغييراً في مجرى العمل كله. كذلك تختلف الفنون باختلاف وسائلها: «للمحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم... وهي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من رسم ونحت، وهي قد تستخدم الصوت كما في الموسيقى، أو الايقاع أو اللغة أو توافق النغم، وقد تستخدمها مجتمعة أو متفرقة... فالرقص مثلاً يستخدم الايقاع وحده وقد يستخدم الايقاع والانسجام في الثاني...». أما موضوع المحاكاة فهي أخلاق البشر أو سلوكهم أو أفعالهم التي تظهر تلك الأخلاق، والشاعر يصوّر هذه المعطيات أحس مما هي (التراجيديا) أو أسوأ مما هي (الكوميديا): «يحاكي الشعراء من هم أفضل منا أو أسوأ منا أو مساوون لنا شأنهم شأن الرسامين... وهذا الفارق هو ما يميّز المأساة من الملهاة. فهذه تصوّر الناس أدنى (من الواقع) بينما تصورهم تلك أعلى من الواقع».

هي ذي بعض انجازات ارسطو الجمالية، وبعض قيمته التاريخية الفريدة، وذلك في منتهى ما بلغه الاغريق من فن وعلم ومنطق. ومع نهاية المرحلة الاغريقية ينكفىء العقل الغربي، فلا أعمال الرومان التي تلت ولا أعمال آباء العصر الوسيط وشراحه كانت من الأصالة والعمق بحيث تضيف أو تعدّل جوهرياً في الموروث الضخم الذي خلّفه الاغريق. وهكذا استمرت وضعية العقل الغربي تلك حتى مطلع القرن السابع عشر مع

انطلاقة الفكر الأوروبي من جديد في إطار النهضة العامة التي توفرت أسبابها المباشرة منذ أواسط القرن الخامس عشر، في الاحتكاك الأوروبي - الاسلامي عبر بوابتي صقلية وقرطبة، في الافادة من هجرة علماء بيزنطية بعد سقوطها، وفي جملة التحولات الداخلية المتراكمة ببطء منذ فشل الحملات الصليبية على الشرق.

وإذا كانت شعلة العقل التي أضاءها الاغريق قد ذوت إلى حد كبير في أوروبا العصر الوسيط، فإن ذلك لا يعني أن الشعلة قد أطفئت، بل إنها كانت تتقد في مكان آخر - في الشرق العربي الاسلامي - وليغطي إشعاعها وفي أقل من مئة عام عالماً إتسعت أرجاؤه لتمتد سن الصين شرقاً حتى الاندلس غرباً.

أمكن للعرب، وفي فترة قياسية، أن يؤسسوا مدنية متقدمة اقتصاداً وسياسة وهو ما انتج بالتأكيد، أو أسهم في إنتاج، مظاهر ثقافية وفنية غنية للغاية بعد المئة السنة الأولى، والتي قضاها العرب في الفتوحات والدعوة، استقرت أوضاع الخلافة ودفعت إلى العاصمة أقواماً ذوي ثقافات وتقاليد فنية متعددة، كذلك تدفقت ثروات طائلة أسهمت في إشاعة مناخ من البحبوحة والرفاه والانصراف إلى لذات الدنيا فشاع الغناء والموسيقى حتى تحولت بغداد، على قول المؤرخين، إلى دارة غناء كبرى، وتفنن أرباب القصور في تزيينها وزخرفتها وتزويقها والمغالاة في تأثيثها. هذه العناصر جميعاً استدعت بالضرورة دفعاً لحركة الفن إلى الأمام، حتى تستطيع تلبية الحاجات المستجدة، كذلك اقتضى تبدل العقل المستقر المعقد الآن تبدلاً في المزاج وتبدلاً في الفنون المطلوبة وفي أشكالها. وفي مناخ كهذا كثرت فيه فنونه وتعددت أشكالها واتسعت دائرة متذوقيها كان طبيعياً بالتالي أن تتغير أحكامهم الجمالية وتتعدل معايير الجمال لديهم، بل أن تصبح لهم نظريتهم في الجميل والجمال وأقيسته. في هذا المناخ النشط تبدّلت أحكام، وذهبت قيود وتقاليد واستحدثت أشكال وصور، ومع هذا التبدل لم يبق من

التشـدد الديني الأول إلا أقله، ولم يعـد هذا التشـدد ليطال إلا الفنـون الرسمية أو تلك التي لا يمكن التغاضي عنها تحت أي مبرر أو سبب.

حمل الاسلام إلى العالم فلسفة كاملة وموقفاً من الحياة واضح متميز معني بكافة مظاهرها المعروفة. وكان للمسلمين موقف من الفن رغم أن الاسلام لم يعالج المسألة على نحو مستقل، فلم يفرد باباً خاصاً بها ولم يورد تفاصيل دقيقة تحدد موقفه بالضبط من مسائل الفن الكثيرة. ومع ذلك فقد بدا أن الحدود العامة في الرسالة أصبحت بالتـأكيد حـدوداً عامـة للفنون الاسلامية وسقفاً لا يمكن تجاوزه. إلا أن التطور التاريخي اللاحق حمل أكثر من موقف اسلامي واحد من مسألة الفن، فالموقف المتشدد الذي شهدناه في فجر الدعوة غيره في نهاية المئة الأولى، وهذا غيره في القرون الثلاثة التي تلت إلى أن بلغ في القرن الرابع مبلغاً لم يبق معه من الاطار السلفي إلا شكله أو إطاره بعدما أفرغ من مضمونه تماماً. وهو حال التاريخ دائماً.

بين أهم الحدود التي حكمت التفكير الجمالي الاسلامي والتي ميّزته مما سبقه، يمكن الاشارة إلى الأحكام التالية:

١ ـ إلتزام أوّلي مبدئي بالتصور الاسلامي للكون وعدم جواز استبداله، أو استبقاء بعضه وحذف بعضه الآخر. هذا الحكم أولي ومبـدئي لأنه رسم خطاً فاصلاً بين الثقافة الاسلامية والثقافات الجاهلية والوثنية التي سبقت الاسلام. وحين يتجاوز الاسلام الثقـافة الـوثنية ويسقـطها مـع مثلها ودياناتها، فهو إنما يلغي بذلك كافة المظاهر الفنية المتصلة بها أو الناشئة عنها أو الداعية لها. حين يسقط الاسلام ديانات مكـة فهو مجبـر أن يسقط في الآن نفسه تلك الأنصاب والتماثيل التي كانت جزءاً جوهرياً في تلك الديانات، فلم يكن ممكناً بـالتالي إعتبـار أن لتلك الانصاب والتماثيل قيمة فنية وجمالية مستقلة، لذلك بدا لزاماً حذف تلك المظاهر الفنية مع غيـرها من المـظاهر الجـاهلية والـوثنية المنتشـرة في حواضـر

الجزيرة. كان الالتزام بالدين الجديد أكثر قيمة وأهمية من الابقاء على تلك المظاهر الفنية (أياً كانت قيمتها الفنية أو التاريخية) وهو ما سنناقش تفاصيله بعد قليل.

٢ - إلتزام أولي مبدئي بغاية الكون كما رسمها الاسلام. وإذا كان المبدأ الأولي. قد حدّد، من وجهة سلبية، ما يجب نفيه أو تجنبه، فإن المبدأ هذا يحدد، من وجهة إيجابية، الأهداف والغايات التي يجب أن تلتزم بها كل ثقافة وكل فن بالتالي. وغايات الكون، ومن باب انساني، هي ما ورائية واجتماعية في آن؛ فالأرض في الاسلام، وبمعنى غني جداً، تمتلك أهمية ومعنى وقيمة، لا تنفصل من السماء، بل هي ممر إلى السماء.

٣ - إلتزام أولي مبدئي بقيام المجتمع الاسلامي. هو هدف في الاسلام يوازي في أهميته الأهداف الماورائية الأولى. ولذلك وُجب الجهاد وتحرير الناس، ووجب الحكم بين الناس بالعدل وقيام الحكومة الاسلامية. وهكذا تلتزم الثقافة (والفن) بتيسير بلوغ ذلك المجتمع، والدفاع عنه وعن أهدافه ومن خلال فضح زيف كل مجتمع مخالف وزيف كل ثقافة أخرى أو أهداف أخرى مخالفة. ورغم محدودية الدور الذي مثّله الفن الاسلامي (باستثناء الشعر) في مطلع الدعوة، لكن هذا الدور تعاظم باطراد بعيد ذلك وليتحول مع استقرار الأمور في أواسط القرن الثاني إلى أداة هامة (رسمية وشعبية) في الدفاع عن المجتمع الاسلامي وفي مقارعة المجتمعات الأخرى والثقافات الأخرى.

في إطار هذه المبادىء الثلاثة الأوليّة يمكن استنتاج جملة قواعد وضوابط حكمت مسار الفنون الاسلامية وتفاصيل انجازاتها، وفي هذا الاطار، كذلك، يمكن فهم الموقف الاسلامي المتشدد من مسألتي الرسم

والتجسيم. أما أهم الضوابط التي شكلت سقفاً عاماً للفنون الاسلامية فهي الآتي:

أ - الاعراض عن كل ما يبعد المؤمن ويصرفه عن واجبه الديني.
ب - الاعراض عن كل ما يعيق قيام المجتمع الاسلامي.
ج - كراهية تصوير الكائنات الحيّة، وبخاصة الوجه الانساني.
د - الانصراف عن الترف المجرد، وبخاصة في عمارة المسجد.
هـ - الانصراف عن التجسيم، والاستعاضة عن البعد الجسماني المادي بعمق روحي وجداني.

وهكذا بدأ بوضوح أن موقف الاسلام من الفن ليس مطلقاً، بل هو موقف جدلي مرن، ينظر إلى الفنون من زاوية الوظيفة التي تؤديها ومدى النفع الذي تسديه للانسان في طريق بلوغ اهدافه الروحية والاجتماعية. ليس هناك من فن لأجل الفن، إذاً، وليس هناك من سمات شكلية أو نواحي تعبيرية لها قيمة مستقلة بمعزل عن المضمون المرتبط حكماً بأفق أخلاق محدد. الموقف الاسلامي مرن، إذاً، في مجمله، فهل ينطبق هذا على مسألتي التصوير والتجسيم كذلك؟ اتسم الموقف الاسلامي - الارثوذكسي من المسألتين بتشدد واضح إنسحب على معظم الفنانين المسلمين، وحتى يومنا الراهن. يبدو الموقف الاسلامي من المسألتين محكوماً بخطين، أحدهما تاريخي والثاني عقائدي ايديولوجي.

فمن الوجهة الأولى، كان الاسلام الصاعد في فجر الدعوة ملزماً، ولأكثر من سبب، أن يبدي تشدداً واضحاً، يبلغ حد التحريم، ضد التصوير والتجسيم. لقد كان تخريب أنصاب مكة احدى أولى إطلالات الدين الجديد أمام جمهور مكة، وتحول الأمر بُعَيْدَ ذلك إلى شعار رئيسي للمسلمين الأوائل إستقطب الناس على نحو واسع. كان في الأمر كثير من النعمى والحكمة والمنطق. فلو كانت الانصاب آلهة حقاً لكانت قادرة على

الدفاع عن نفسها، ولأنها ليست كذلك فلتتجه الأبصار نحو الإلّه الواحد الأحد، رب الأرباب جميعاً، خالقها وباريها، كانت بساطة هذا الشعار وقوته حقيقة بيّنة لا تقاوم. وفي مستوى أكثر تفصيلاً نقول إن الدعوة الصاعدة كانت ملزمة على اجتثات كل بقايا المرحلة البائدة، بكافة أفكارها وأساطيرها ورموزها، وكان الأمر في غاية الالحاح: فالجاهلية والوثنية ليست رداء يسهل خلعه وإنما هي تضرب عمقاً في الوعي واللاوعي، في وجدانهم، بل في أجسادهم. ولقد أثبت تاريخ الاسلام الأول أن ذلك الحس الجاهلي الوثني إنما كان ينتظر الفرصة للانقضاض على الدعوة الجديدة. لذلك بدا من الضرورة بمكان أن يقطع الدين الصاعد كل صلة للحاضر بالماضي وأن يجهز، وعلى نحو جذري، على كل رموز الماضي ورواسبه وعلائقه. لم يكن هناك في الحقيقة أي خيار آخر. ذلك هو الاطار التاريخي للاشارات التي أوردتها الآيات الكريمة والمضمون الصريح للأحاديث الشريفة.

أما من وجهة عقائدية، فإن عمقاً نظرياً غنياً يسكن ذلك الموقف وهو جديد بالتحليل والنظر. كان الشاعر الألماني غوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) يقول: «إن الفنان الحقيقي هو نصف إله». هو كذلك لأنه يشارك الله فعل الخلق ـ هو خالق صور. وإذا كان القول هذا ينسحب على كل فن، فهو في التصوير والتجسيم أشد بياناً وأوضح عياناً. فصور الشعر متخيِّلة، وصوَر الموسيقى مسموعة متخيِّلة، وصوَر الرقص تحاكي أفعال الكائنات ولا تقدّم الكائنات ذاتها، أما في التصوير والتجسيم فإن تعريف غوته يجد كمال ذاته، إذ إننا لا نكتفي، في ميدان التصوير والتجسيم، بتخيل الصور، لا نكتفي بخلق إبداعي يبقى في إطار الذات، وإنما نحن نتخيّلها، نصممها، ثم نقوم بصنعها لتغدو مرئية منظورة، كما الكائنات والموجودات الأخرى التي أبدعها وصنعها الله. وحين يبرز المصوِّر أو المثَّال في صنعه فلربما غدا أكثر من نصف إله، هو لا يغدو إلهاً بالتأكيد ـ أو لم يصرخ المثَّال الروماني في تمثاله

لموسى قائلاً له: أنطق! الفنان، في التصوير والتجسيم، هو خالق صور بحق، يشارك الله فعل الخلق ـ ولو بمعنى جزئي. هو نصف إله، لأن الله، الإله الكامل، إنما يخلق المادة والصورة، بينما الفنان خالق صور وحسب. ورغم جزئية فعل الخلق عند الفنان ولكنه يبقى خلقاً، وبخاصة في مجال الكائنات الحيّة والإنسان بالذات، أيُ أنه إشتراك في صفة لا يجوز الاشتراك فيها ـ مخافة أن يكون الاشتراك ذاك مدخلاً لإشراك في هذه الصفة كما في غيرها وهي من الكبائر عند المسلمين. وإذا شئنا إيغالاً أكثر في معاني الموقف الإسلامي هذا لقلنا إن خلق الكائنات الحيَّة أجساماً بلا نفوس أو أرواح، ثم صلبها هكذا حتى اليوم الآخر، لهو إثم سيحاسب عليه الفنان يوم الدينونة. هوذا المعنى العميق في الموقف الإسلامي الذي يشير إليه هيجل في «علم الجمال» لديه. إن تصوير الكائنات الحياة أو تجسيمها هو تشويه لفعل الخلق، لذلك وجب اجتنابه.

خسر الفن الاسلامي، بلا شك، كثيراً من جراء موقفه المتشدد من مسألتي التصوير والتجسيم. ولكن الذي خسره الفن في ذلك جرى تعويضه في الكثير من الفنون الأخرى، في الشعر، في الفنون النثرية، في الموسيقى وفي الزخرفة وفي العمارة، وأخصها عمارة المسجد التي برع بها المسلمون في مشرقهم كما في مغربهم. ما خسره المسلمون في الفن من عمق مادي إستعاضوا عنه بعمق آخر. هو العمق الروحي الوجداني حيث موضوعات الحس ليست غايات في ذاتها وإنما هي رموز ودلالات على طريق معرفة الخالق وابتغاء رحمانه. وليس أدل على ما نقوله من منمنمات العمارة العربية ولوحات زخارفها، وفي تزويق الأعمدة وهندستها حيث حافظ المعماري المسلم على دقة قواعد الهندسة وعلى جلال المبنى بل على توزيع للأعمدة كأن يمتد في مساحة كبرى تنفرج أخيراً عن محراب أو نقطة مضيئة أو عند كلمة معبّرة كالله مثلاً، كأنما الأمر مقصود أن لا تقف عند الأعمدة تلك على عظمتها بل أن تجتازها إلى ما هو أكثر جلالاً وعظمة ـ الله.

هذا التجريد هو السمة البارزة في الفنون الاسلامية، وهو دليل الارتباط الثابت القائم بين المضمون الروحي الايجابي الذي يقترحه الاسلام وبين أشكاله التاريخية. هذا الارتباط هو تيار معروف في التفكير الجمالي والنقد الفني له مدارسه وممثلوه في الاسلام كما في غيره من مناحي الفكر.

في هذا الاطار النظري العام نشأ كثير من الاسهام العربي الاسلامي الجمالي في شكليه النظري والنقدي، فبرزت أسماء لامعة مثل ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وأبو قاهر الجرجاني وأبو نصر الفارابي وابن سينا. وقد بدا في أعمال هؤلاء (باستثناء ابن قتيبة ربما) أثر الاغريق الواضح في تمرسهم بأدوات المنطق وبفهم الاغريق للشعر (وبخاصة أرسطو) وفي أن الفن محاكاة والشعر صناعة لها قوانينها، وفي الخط الفاصل الذي يميّز شعر العرب من شعر الاغريق. هذه العناصر جميعاً تعكس الواقع الثقافي الجديد الذي فرض نفسه مع بداية المئة الثالثة للاسلام والذي حمل بدوره مناخاً جديداً بحاجات جديدة وأحكام جمالية جديدة.

إستمر هذا الاسهام العربي الاسلامي بأشكال مختلفة وبوتائر متباينة في المشرق أولاً، ولينتقل ثقله بعد ذلك إلى صقلية وجنوب أوروبا وإلى الأندلس وغرب أوروبا. وعبر هاتين البوابتين، صقلية وقرطبة، دخلت ثقافة العرب أوروبا، في بعديها العربي الاسلامي الأصيل واليوناني. وتحوَّلت تلك الثقافة إلى واحد من الروافد الأساسية في مجرى النهضة الأوروبية.

تلك هي أهم التطورات الجمالية في العالمين القديم والوسيط، عرضناها بإيجاز، لا تأريخاً كاملاً لتحولات علم الجمال، وإنما توطئة تضع القارىء العربي في مناخ الأفكار والنظريات الجمالية الكبرى عند كانط وهيجل وشيلر وشوبنهاور.

***

مقدمة المؤلف

هناك، في تاريخ الثقافة، ميل واضح ومتقادم لفهم الجمالية على غير حقيقتها. لقد ردَّت الجمالية أكثر من مرة إلى علم الاجتماع أو علم النفس أو الأخلاق أو الميتافيزيقيا. والواقع أن هناك، في الفن، عناصر يمكن بالتأكيد تمييزها كعناصر سوسيولوجية أو سيكولوجية أو أخلاقية أو ميتافيزيقية، بمقدار ما يعني علم الاجتماع أو علم النفس أو الأخلاق أو الميتافيزيقيا بهذا الجانب من الجمالية أو ذاك. فمجال رؤية الفنان شاملة شمول الحياة، ووظيفته هي أن يجسّد الخبرة أو التجربة الانسانية، أن يفسّرها ويشرحها. هذه التجربة ـ الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية ـ هي في الأساس المادة الخام بين يدي الفنان فتتحول من خلال العمل الفني إلى تشكيل جمالي له قيمته المستقلة وأهميته الخاصة. وما نتاج الفن وثماره غير تلك التجربة وقد دفعت إلى أعلى فغدت أكثر نقاء وأكثر تماسكاً. إن بيان خصائص الجمال في الفن والطبيعة، وردّه إلى أصوله وتحديد قيمته، هو ما يشكّل، على وجه التحديد، غاية علم الجمال وفلسفته.

١ ـ التيار الجمالي الألماني من بومارتن إلى كانط، هيجل وشوبنهاور

إتسم تاريخ الجمالية في مجمله، وعلى شيء من الغرابة، بسمةٍ سلبية واضحة. فلقد كان الدافع لدى الكاتب في الجمالية دافعاً اخلاقياً أو

ميتافيزيقياً أو سوسيولوجياً، في غالب الأمر، كما أن النتائج التي كان يجري بلوغها لم تكن أكثر من مجرد تعليق أو ملاحظة تستخدم في سياق مذهب عام. وفي الحقيقة فإن للكلمة نفسها «جمالية»، كإسم لعلم مستقل، قصة نتوقف عندها قليلاً. لقد ضاعت المعاني الحقيقية للاسم في سلسلة طويلة من التحولات اللفظية، غير أن معناه الأدبي هو الذي كان حاضراً في ذهن بومارتن(*) حين عرّف علم الجمال أو الجمالية: علم الادراك الحسّي، نظرية الفنون الجميلة، نظرية في أدنى أنواع المعرفة، فن التفكير الجميل، فن التفكير بالتشابه.

ورغم أنه يبحث في رسالته للدكتوراه في مسائل جمالية كثيرة، إلا أن عمل بومارتن الأهم في الموضوع ظهر سنة ١٧٥٠ في محاولة لاستكمال نظامه الميتافيزيقي الذي ظن أنه انتهى من جانبي الحق والخير فيه ولم يعد ينقصه سوى جانب **الجمال** كيما تكتمل الثلاثية الفلسفية، والتي يمكن اعتبارها استمراراً لتصور «ليبنتز»(**).

يتوسّع بومارتن، إذاً، في إيضاح جوانب التصوّر السامي لليبنتز - وولف للجمال ككمال مدرك بالحس (كتخيل محسوس، في لغة ليبنتز، وليس إدراكاً تصورياً عقلانياً) وللفن كجمال مفروض «من فوق» على تصور عقلي. كذلك فإن أفكار بومارتن الجمالية تسهم في شرح أحد جوانب التصور السابق. هي تستبدل ميتافيزيقيا الجماليات بالجماليات الميتافيزيقية، أي هي تستبدل التحليل الدقيق لماهية الفنون الجميلة والجمال وغايتهما بنظرية في جمال الفن والطبيعة تمليها حاجات المذهب الفلسفي العزيز الجانب. إن منشأ ميتافيزيقيا الجماليات هو - كما يقول أرسطو في الميتافيزيقيا

(*) من المدرسة العقلانية الالمانية، (١٧١٨ - ١٧٦٢)، أما انجازه الذي يذكر فهو «تأملات في الشعر» (م).

(**) احد اهم أتباع المذهب العقلاني (١٦٤٦ - ١٧١٦) وذلك في تطوير نظريته في المونادولوجيا (م).

عموماً ـ ذلك الشعور بالدهشة الذي يبلغ كماله في الحكمة. أما الجماليات الميتافيزيقية فهي، على النقيض، عرضة لحمى من التحديدات المتعسفة والجامدة، وتغدو بالتالي سبباً ونتيجة لكثير من العمى الروحي وقلة البصيرة.

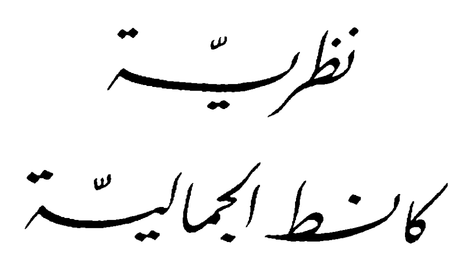
هذا «المذهب» الأوّلي عند بومارتن هو مجرد بداية بعيدة لمذاهب أكثر حذقاً وإثارة عند كانط، هيجل وشوبنهاور. إلا أنها تبقى بداية، في مطلق حال، تجد متابعة لها في أعمال عمالقة الفكر الألماني التأملي في حدود ارتباطه بالجماليات. وفي سياق تحليلنا لنظريات الجمال في الفن والطبيعة عند كانط وهيجل وشوبنهاور، فإن التمييز بين ميتافيزيقيا الجماليات والجماليات الميتافيزيقية هو أمر بالغ الأهمية ويجب أن لا يغيب من البال....

٢ ـ موضوع البحث

لا يقوم موضوع هذا البحث في مجرد الدفاع عن فكرة ان جماليات كانط وهيجل وشوبنهاور هي جماليات ميتافيزيقية، أي تتبع «قاطرة» مذاهبهم. غاية هذا البحث إنما تقوم في التدليل على تلك الفكرة بتفحّص دقيق لجماليات هؤلاء المفكرين وبيان ما فيها من خيوط ومفاتيح ميتافيزيقية، ولبيان مدى نفع هذه الخيوط أو ضررها في سياق تشكيل فلسفة في الفن والجمال واضحة متماسكة وقيّمة. كان كانط، هيجل وشوبنهاور، بالطبع، فلاسفة من الطبقة الأولى وعلى ذلك، فإن في نظرياتهم أشياء كثيرة هي لطالب الجماليات بالغة القيمة والأهمية. ما يعنينا، إذاً، ليس فقط كيف تذهب مذاهبهم الجمالية وكيف تطغى عليها هموم الميتافيزيقيا الداخلية والخارجية، وإنما بمقدار ما تتصل، كذلك، وعلى نحو رائع وخلّاق بميتافيزيقيا الفن والجمال. وهكذا فوحدة هذا العمل لا تقوم على وحدة الفكر الجمالي عند كانط، هيجل وشوبنهاور؛ وحدة هذا العمل إنما تتأتى من غايته ومنهجيته.

ورغم أن هؤلاء الفلاسفة يقتربون بين الحين والحين من النظرية الجمالية، غير أن فرضياتهم الأساسية واستنتاجاتهم النهائية إنما تخضع، كما يبدو، لمستلزمات منطق الميتافيزيقيا عندهم، أي هي لا تنبع من مجرد طبيعة الفن والجمال الموضوعية ولا تجري مجراها. لقد كتب كانط «**نقد الحكم**» كيما يجد في الحكم الحلقة التي تتوسط **الفهم والعقل** وتربطهما، وكيما يجد كذلك في جمال الأشياء وغائية الكائنات جسراً يردم تلك الهوّة القائمة بين الطبيعة والحرية، بين العلم والميتافيزيقيا. كذلك كان تعريف هيجل للفن كتمثيل حسّي **للفكرة** (إضافة إلى الدين والفلسفة تحت أشكال تختلف) أمراً إقتضاه الديالكتيك الميتافيزيقي عنده. حسب هذا الديالكتيك الميتافيزيقي، الذي يماثل بين **منهج** التراكيب الثلاثية **ووقائع** الواقع (يماثل بين المنطق والحياة)، الفن هو لحظة من لحظات إنكشاف الروح وتقدّمها. أما شوبنهاور، أخيراً، فهو يمتدح اعتبار التجربة الجمالية تأملاً **للأفكار الافلاطونية**، خالصاً وخالياً من الارادة، لأنه يراها تضيف خطوة رائعة أخرى في طريق التحول من مملكة **المايا** إلى معبد **النرفانا**.

ما هي الآثار التي ترتبت، في الحالات تلك، من فرض مطالب مسبقة على الجماليات؟ لقد **قاد** ذلك كانط لتأسيس جماليات تقوم على متناقضات، أي بناء حكم جمالي هو كلي الصدق وذاتي في آن، ويبدي قصدية لا قصد فيها، وضرورة هي نموذج أكثر مما هي إلزام. وقاده ذلك إلى اعتبار اللذة أمراً مجرداً، والجمال أمراً «حراً» يخلو من كل مضمون، والجليل إفساداً للشكل في الطبيعة. كذلك إنقاد هيجل نحو فصل حاسم بين المضمون والشكل ونحو متاهات لا تنتهي من انواع الفن ومراحله. لقد قصر مهمة الفن على مجرد تمهيد تاريخي للفلسفة، وجعله يحمل في ذاته حتمية موته. أما شوبنهاور فقد أكره، بفعل فرض المطالب تلك، كذلك، على اعتبار الفن فراراً من الحياة وقيودها إلى أرض الزهد وإلى ما فيها من سكينة ونسيان.


نظريّة
كانط الجماليّة

١
النقد الكانطي
نقد الحكم في سياق فلسفة كانط

يشير كانط(*) في مقدمة كتابه «نقد الحُكم» إلى الواقع الذي حداه إلى كتابة ذلك العمل. كان دافعه، كما يبدو، هو محاولة تأسيس تركيب أو تأليف بين **الفهم** Under standing **والعقل** Reason من خلال الحكم Judgment. لقد أحسّ، لزمن طويل، بضرورة «ردم تلك الهوّة القائمة... بين المجال الحسّي لمفهوم الطبيعة والمجال المافوق حسّي لمفهوم الحرية». [تلك هي غاية «نقد الحكم»].

١ - نقد العقل الخالص

يلتزم كانط، في **نقد العقل الخالص**، بمهمة تفحص تصوراتنا وتنقيتها. هذه المهمة أو المسألة إنما تعود إلى «هيوم»(**)، الذي اشتق مقولاتنا من التجربة Experience (أو الذي اعتبر، بكلام أدق، ان المقولات هي أحكام تركيبية تنشأ بفعل التعود والتقليد وهي تخلو بالتالي من أية مصداقية ميتافيزيقية موضوعية). أما كانط فقد أراد اشتقاق المقولات من **الفهم** بنقائه المبدئي وبشكل سابق على التجربة. يقول كانط في مقدمة

(*) كانط؛ (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) فيلسوف ألماني بالغ الأثر في تاريخ الفلسفة اشتهر باتجاهه النقدي (م).
(**) هيوم، (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فيلسوف انجليزي بلغ بالمذهب التجريبي ذروته القصوى (م).

كتابه: «هذه التصورات قد اشتقت، لا من التجربة كما ظن هيوم، وإنما من الفهم الخالص». وتتلخص قضية كانط في بيان كيف يمكن للأحكام Judgments أن تكون تركيبية Synthetic وقبْلية apriori في الآن نفسه[1].

يرى كانط ان **العقل النظري** يبلغ المعرفة في عملية تنطوي على خطوات ثلاث:

أ - جمع المخيلة للإحساسات مع عيانات الإدراك (intuitions) تحت صورتي الزمان والمكان.

ب - تركيب العيانات Intuitions مع الأحكام التصورية (أحكام الظواهر التصورية) حسب المقولات القبلية، وأخيراً؛

ج - تنظيم أحكام التجربة الطبيعية ودفعها لتكون نظاماً كونياً (كوسمولوجياً) تحت تأثير سلسلة من الأفكار الكليّة الفاعلة. يجعل كانط، في «نقد العقل الخالص»، الكون في مجالين منفصلين: الأول هو عالم فيزيائي، زماني - مكاني، عالم الظواهر، [عالم الشيء كما يبدو]؛ أما الثاني فهو عالم ميتافيزيقي، أعلى من الحسّ، عالم النومينا Nomena [عالم الشيء في ذاته]. ثنائية كانط هذه هي، كما عند أفلاطون، ثنائية أنطولوجية وابستمولوجية في الآن نفسه، لذلك رأيناه يقول في تمهيده للطبعة الثانية من «نقد العقل الخالص» وبكثير من الوضوح: «رغم اننا لا نستطيع أن **نعرف** هذه الموضوعات Objects كأشياء في ذاتها، غير أننا ملزمون بأن نفكِّر بها كذلك، وإلا بتنا ملزمين بأن نبلغ نتيجة متناقضة مؤداها أن هناك ظاهراً وحسب وأن لا وجود لأشياء تقوم خلف هذا الظاهر». المجال الظواهري هو مجال العلم ويخضع لِـ**العقل النظري** المتجذّر في [مفهوم] الضرورة؛ أما المجال النوميني

---

(١) كان ليبنتز يعتقد أن الفكر وحده يحدد الشروط التي تنضوي فيها التجربة والتي تستند إلى افتراض أن المبادىء الاساسية للتجربة هي تحليلية analytic. (م).

فهو سماوات الأخلاق المحكومة بـ **العقل العملي (الإرادة)** والمتجذّر في الحرية.

٢ ـ نقد العقل العملي

يلتزم كانط في «**نقد العقل العملي**» بتفحّص المسألة الأخلاقيـة التي جرى طرحها بشكل عـام في نقده الأول. ويحـاول، كانط، بعمله هـذا تسليط الضوء على المسائل الصعبة التي تركها خارج «نقد العقل النظري»، كما أنه يعتقد أنه تمكّن على نحو موضوعي وحيادي ـ من بناء مرجع أساسي للأخلاق يقوم في حرية الإرادة، خلود النفس، ووجود الله. وهكذا فإن القانون الأخلاقي القائل «تصرّف كما لو أن معيار إرادتك سيتحـول مبدأً عاماً لكل الناس»، هو إلزام شامل وأمر مطلق دونما إستثناء. هو كذلك لذاته فقط، لا لأية غاية أخرى، كما أن تحقيقه يعتمد على حرية الإرادة «بمقدار ما تعتبر الإرادة، من وجهة إيجابية، علة ما يمكن نعته بالمعقول». وحرية الإرادة هذه لا تحتمل البرهان النظري، وإنما هي إحدى فرضيات القانون الأخلاقي. إن الأساس البـراجمي لهكذا مبـدأ هو واضـح، بمعنى «Thou canst, for Thou oughtset». لكن كمـال الإنسجـام بـين الإرادة والقانون الأخلاقي فهو يتحقق في حال القداسة، وهو حال لا يمكن للمرء أن يبلغه خلال وجوده في عالم الحسّ «. . . هذا الانسجام مع القانـون الأخلاقي لا يتحقق إلّا في تقدمنا المطّرد الذي لا يقف عند حد». الفرضية الثانية في القانون الأخلاقي، والتي تلي الأولى، فهي خلود النفس وإمكانية تقدمها إلى ما لا نهاية. إن الوعد بتقـدم أخلاقي لا متنـاهي يكتمل في القداسة، وإمكانية ذلك، هو الذي يدفع نحو الأمل بسعادة توازي ذلك وهو الذي يبرره في آن معاً. أما الفرضية الثالثـة، فهي وجود الله، أي تأكيد وجود علة مناسبة وكافية للمعلول؛ هي «الشرط الضروري لإمكانية بلوغ «Summum bonum» ـ أي حال القداسة التامة والسعادة المثلى». لقد

ظن كانط انه تمكن من حلّ أسرار «نقد العقل الخالص» بواسطة فرضيات العقل العملي الثلاث. (الفرضية في تعريف كانط هي «فرض نظري لا يجري عليه برهان، إلا أنه نتيجة ثابتة لقانون عملي قبْلي مطلق»). هذا القانون الأخلاقي القبْلي لا ينفصل من طبيعة الإنسان الأخلاقية. هو موضوع الإرادة الإلزامي والحقيقي.

٣ ـ نقد الحُكم

في «**نقد الحُكم**»، يبدو كانط وكأنه استكمل نظامه الفلسفي بالتوفيق بين حال الطبيعة وحال الأخلاق. يبحث **النقد** الثالث هذا في ما يقع بين الحق والخير، وهكذا فهو يتخلص من ذلك التحول الذي اتضح في المرور من **النقد الأول** إلى **النقد الثاني**. هو يقدّم تجاوراً بين مجالات العلم والميتافيزيقيا، بين الضرورة والحرية، وبين الفينومينا والنومينا. الحُكم هو الحد الأوسط بين الفهم والعقل، تماماً كما أن شعور اللذة (أو الألم) هو الحد الأوسط بين ملكتي الإدراك والرغبة. والحُكم، على عكس الفهم، لا يمتلك مقولاته القبْلية الخاصة التي يعيّن بواسطتها موضوعاته. هو معني بالجزئيات التي ترده والتي عليه أن يكتشف الكلّي الذي يناسبها. وكيما يستطيع هذا الحُكم التأملي أن يجد الكلّي المناسب فهو يحتاج إلى مبدأ أو قانون موحّد يكون بمثابة الدليل، وما مبدأ **الغائية** إلا الدليل الذي ينسبه الحُكم لنفسه. الحُكم الانعكاسي، بهذا المعنى، هو إذاً حُكم موجِّه ولا يمتلك ميداناً خاصاً به. هو ليس ناتج التجربة، وهو لا يقدّم معرفة محددة للأشياء؛ هو يقترح فقط الشروط الضرورية لإدراكها. هو معنى بالتكييف القصدي للطبيعة وفق الغايات ـ قصدية تمكننا من اعتبار الطبيعة، رغم تعدديتها، كلاً منسجماً ومتكاملاً. لكن القصدية في الطبيعة ليست أمراً ضمنياً [قائماً في الطبيعة]. هي قصدية ينسبها الحُكم الانعكاسي لنفسه كما لو كانت وحدة الطبيعة، في تنوعها، أمراً مفروضاً عليها من **الفهم**.

يقع «نقد الحكم» في قسمين، نقد **الحكم الجمالي** ونقد **الحكم الغائي**. فالمتعة المتأتية من الحكم الجمالي هي غير المتعة المتأتية من الحكم الغائي، ومع ذلك فإن المتعة في الحالين إنما تنشأ من إدراكنا لجملة روابط قصدية ـ قصدية لا يمكن القول فيها إنها منطقية أو عملية، بل هي نفسية وشعورية. وفي كلتا الحالتين، فإن العقل مستغرق في عملياته الخاصة، يتمتع بانسجامه الداخلي الخاص، دون أن يكون معنياً بتعريف موضوعاته. إن المتعة التي تتأتى من الحكم التأملي إنما هي نتيجة التأمل في عمليات العقل (في صور الحكم الجمالي وفي تصورات الحكم الغائي). الإحساس بالمتعة، في الحكم الجمالي، هو المحمول ـ هي متعة تتأتي من التأمل الخالص في صورة الموضوع [أي الشيء الذي تتأمل صورته]. وصورة الموضوع (أي ما خص العقل طالما أن مادته تخص الحسّ) تصبح قصدية حين تكيَّف لتناسب الذات المتأملة دونما حاجة لوجود غاية ما أو فكرة ما. ففي التأمل الجمالي لساعة الغروب أو لمنظر زهرة، مثلاً، فإن المتعة إنما تتأتى فقط من إدراك الانسجام بين المخيلة والفهم في التقاط صورة الموضوع (شكله، تصميمه، ترتيبه أو نموذجه) ودونما أية فكرة خارجية في مسألة وظيفته أو منفعته أو كماله ـ أي في مسألة ما يجب أن يكون. إن قصدية الموضوع الجمالي إنما تكمن في ملاءمته أو تكيّفه مع الملكات الفكرية. أما في الحكم الغائي فإن المحمول إنما ينسب إلى تصورٍ لغاية ما، تصورٌ يسبق الغاية نفسها ويتضمن أساسها، وينتج بالتالي ذلك الاهتمام بملاءمة الموضوع ومنفعته (القصدية الموضوعية الخارجية) أو بكماله (القصدية الموضوعية الداخلية). إن صورة الموضوع تصبح قصدية حين تتلاءم مع الغاية المنطوية في وجوده. ففي الحكم الغائي على جسم كائن عضوي، مثلاً، فإن معجزة العلاقات السببيّة القائمة بين أجزاء هذا الجسم وتعاون وظائفه إنما يبعثان فكرة وجود غاية أو قصد أو خطة كامنة فيه يجري تحقيقها. «في نتاج طبيعي كهذا»، يقول كانط، «يبدو كل جزء وكأنه لا يقوم بالأجزاء الأخرى وحسب وإنما من أجل الأجزاء الأخرى، ومن أجل الكل كذلك».

هوذا أساس تمييز كانط بين تكنيك الطبيعة (في عملها القصدي) وبين ميكانيكيتها: «لا يمكن فهم أي شيء، ولا حتى ضمة عشب صغيرة، إذا لم نتجاوز إطار الأسباب الميكانيكية الصرف». الاهتمام الغائي بالطبيعة، إذاً، معني بتوقعات وجود قصد ما، في الطبيعة؛ أي ذلك الانكشاف الأبدي المتجدد للتصميم الضمني الكامن في كائناتها وأجزائها. الحكم الغائي، إذاً، حُكم تصوري يتجاوز حدود عمليات الذهن نحو موضوع [شيء] له وجود مستقل. المحمول، في الحكم الغائي، هو في آن معاً شعور ذاتي بالقصدية وعملية غائية موضوعية. الغائية، إذاً، ليست معطى شعورياً ذاتياً وحسب، وإنما لها جذور قائمة في الطبيعة. لكن هذه الغائية، بكلام دقيق، هي حال في الإنسان، موقف منه تجاه الأشياء؛ هي موقف الحكم التأملي. إن دخول الإنسان إلى معاني الأشياء، خلف ما هو ظاهر، أمر ليس بالسهل إلا «أننا مقتنعون عبر الكائنات العضوية والأمثلة الأخرى التي تقدّمها الطبيعة، ان كل ما في الطبيعة وفي قوانينها إنما هو قصدي عموماً». والأحكام الغائية صادقة، غير أن صدقها هو من النوع الذي يخص العقل لا العلم. وهكذا فإن الحكم الغائي هو حكم تأملي موجِّه ولا ينتمي، بخلاف أحكام العلم، إلى الإدراك الحسّي. هو دليل موجِّه لنا في متاهات الطبيعة، كما انه يسهم في توضيح موقفنا من بعض مظاهر الطبيعة وقوانينها التي تستعصي على التفسير الميكانيكي وعلى الاختبار التجريبي. ونختصر المسألة، مع كونو فيشر، بالقول ان في ملاحظتنا للظواهر، «إنما نحكم على **أشكالها** حكماً جمالياً بينما نحكم على **حياتها** حكماً غائياً».

وهكذا ففي فكرة القصدية هذه ـ الصورية والذاتية في الحكم الجمالي، والحقيقية الموضوعية في الحكم الغائي ـ أمكن لكانط أن يجد الخيط الموصل بين حالي الطبيعة والأخلاق. لقد اعتقد كانط جازماً ان الحكم التأملي ـ الذي يجمع وحدة العقل إلى تنوع الفهم ـ قادر على تأسيس تركيب

فعلي بين الحالين، حال الطبيعة وحال الأخلاق. هذا الموقف هو سر كتاب «نقد الحُكم» وهو المدخل إلى أحاجي هذا العمل الهام. يقول كانط:

«لو صحّ أن هناك هوّة كبيرة بين ميدان مفهوم الطبيعة الحسّي وميدان مفهوم الحرية الأعلى من الحسّ، وأن لا مجال البتة للمرور من الأول إلى الثاني كما لو كانا عالمين مختلفين حيث لا يمكن للأول فيها أن يؤثر في الثاني، فإننا لا نستطيع، مع ذلك، إلا أن ندرك تأثير الثاني في الأول. فمفهوم الحرية ينفّذ في عالم الحسّ القصد الذي تحدده قوانين الحرية - وهكذا يبدو أن انسجام الطبيعة مع قانون صورتها، يؤكد إنسجاماً آخر مع إمكانية نفاذ المقاصد فيها حسب قوانين الحرية - ولذلك وجب أن يكون هناك أساس لوحدة ذلك الأعلى من الحسّ، الذي يقوم في جذر الطبيعة، مع ذلك الذي يتضمنه عملياً تصور الحرية؛ ورغم أن هذا الأساس لا يبلغ معرفة من نفس النمط، لا عملياً ولا نظرياً، فإنه يجعل، مع ذلك، الانتقال من حال الفكر إلى حال آخر أمراً ميسوراً حسب مبادىء تختلف من الحال الأول إلى الحال الثاني». ويضيف كانط:

«إن تلقائية اللعب في الملكات الفكرية، ذلك الانسجام الذي هو أساس المتعة، يجعل التصور السابق (قصدية الطبيعة) بمثابة الخيط الموصل بين ميدان مفهوم الطبيعة وميدان مفهوم الحرية، بينما هو يمنح مستوى الحسّ في العقل بعداً أخلاقياً».

وكما إسحق في عماه وحيرته «الصوت صوت يعقوب ولكن اليدين يدا عيسى»، كذلك عند كانط، فالأشياء في ظاهرها هي ظواهرية أما تصميمها وتجانسها وقصديتها فهي نومينية(*)(أو بمعنى أدق شبه نومينية). كان

(*) سيتردد هذا المصطلح كثيراً مع كانط، نومينا Nomena تعني، باختصار، حقيقة قصوى تقوم خلف الظواهر. (م)

جهد كانط منصباً نحو ردم الهوّة التي تفصل بين ميداني الطبيعة والأخلاق. لكن محاولة كانط هذه تبقى دونما مستقبل أو نتيجة طالما أنها لا تخرج عن إطار مقدمات نظامه الفلسفي، وتبقى محكومة بالتالي بالعجز عن ردم تلك الهوّة، والعجز عن تبيان وحدة الطبيعة واستمراريتها، بدءاً مما هو فيزيائي ووصولاً إلى ما هو روحي.



II

حدود أربعة للجميل

يتقدّم كانط في تحليله خطوة أخرى إلى الأمام، وذلك بتطويره نظرية خاصة في مسألة تحديد الجميل وذلك بفرضه أربعة حدود على حُكم الذوق. هو يتناول الحكم الجمالي من وجهات أربع، الكيفية، الكمّيّة، النسبة، والشكل. أما الدافع لذلك فهو، كما يبدو، محاولة إقامة تمييز واضح بين ما هو جميل من جهة وبين ما هو علمي أو أخلاقي أو عملي من جهة أخرى؛ مع التأكيد أن المتعة الناتجة من إدراكنا للجميل إنما تتأتى دون توسط التصورات أو الرغبات.

تحتل لحظات كانط الأربع هذه أهمية خاصة. وكيما ندرك بوضوح الأهمية التي تنطوي عليها تلك اللحظات، علينا أن نتذكر باستمرار الغاية الميتافيزيقية التي يسعى إليها كانط. وهكذا فمن الواجب بالتالي أن نتفحّص بدقة هذه اللحظات الأربع في حدودها ومضامينها.

١ ـ اللحظة الأولى: الكيفية

في اللحظة الأولى، لحظة الكيفية، يبدو حُكم الذوق حكماً حيادياً غير متحيز.

تبدو اللحظة الأولى وكأنها موجّهة مباشرة ضد التجريبيين الذين

يؤكـدّون على أولـوية الحسّ في التجـربة الجمـالية. ملكـة الذوق، عنـد التجريبيين، هي الملكة التي تعنى بالجمال. أما جذورها فتكمن في اللذة والألم، وهي تحكم مباشرة بواسطة الحسّ دونما تحليل عقلي ودونما عودة إلى عناصر صورية ودونما استناد إلى أية معايير أخرى. كان لكانط معرفة أكيدة بنـظرية Burke بيـرك في الجميل والجليـل (التي تقـوم عـلى سيكـولـوجيـا الإحساسات فتخص الجليل بما هو عميق رهيب وغامض أي ما يستثير في النفس غريزة حب البقاء؛ أما الجميل فيختص بما هو ناعم صغير ومحبّب، أي ما يستثير في النفس شعوراً بالحب واللطافة). وكان كانط، كذلك، على علم بتصور «هيوم» للذة الجمالية (حيث هي حسّية ذاتية ونسبية). يقول بيرك: «الأشياء الجليلة عظيمة الاتساع، بينما الأشياء الجسيلة هي بالمقابل صغيرة؛ فالجمال ناعم لمّاع. . . خفيف وطري، بينما العظيم يجب أن يكون صلبـاً بـل ضخـماً أيضـاً». وفي كتـابـه «تحليـل الـطبيعـة الانسـانيـة» يقول هيوم: «الجمـال هو انتـظام الأجزاء وتنـاسقها، إما بفعل طبيعتهـا الأصليّـة أو بفعل التعـوّد أو بفعل الـرغبة، وبشكـل يعطي لـذةً ورضى نفسياً. . . فاللذة والألم همـا، إذاً، أكثر منـه مجرد شـاهدين عـلى الجمال والبشاعة، بل هما ماهيتهما». أما في مقالته «الشاك» فهو يقول: «الجمـال والقيمة، هما ذات طبيعة نسبية، فيتشكلان في شعور ملائم يبعثه شيء ما في عقل أحدهم، حسب تركيب ذلك العقـل وبنيتـه». ويضيف في مـلاحظة أخرى: «ربما أشعر بالخوف من أنني كنت فلسفياً أكثر مما يجب، لذلك فإني أحيل قارئي إلى تلك النتيجة الشائعة اليوم والتي يبدو أن لها البرهان الأكيد وهي أن الطعم واللون وكل الصفات المحسوسة الأخرى ليست في الأجسام وإنما في الحواس فقط. والأمر نفسه ينطبق على الجمال والبشاعة، والفضيلة والرذيلة. . .» وعلى نقيض الحسّيين تماماً، يرسم كانط خطاً حاداً فاصلاً بين **الإحساس والشعور**. هو يعرّف الإحساس كانطباع مـوضوعي في الحسّ، أما الشعور فهو الشيء الذاتي الذي يبقى في الداخل ولا يمثل أي موضوع حسّي. يقول كانط: «إن اللون الأخضر للعشب ينتمي إلى الإحساسات

الموضوعية كإدراك حسّي للموضوع، أما سرورنا بذلك اللون فإنه ينتمي إلى إحساس ذاتي لا يقابله موضوع حسّي، هو ينتمي للشعور. . .» والاهتمام بالتالي هو المتعة الناتجة من فكرة وجود شيء ما، غير أن فيها ما هو أكثر من مجرد متعة، إنه شعور عارم بالرضى والارتياح:

«الجميل هو غير الخيِّر. فالخيِّر، كموضوع للإرادة (ملكة الرغبة المحددة بالعقل) يفرض تصوراً مسبقاً لما يجب أن يكون عليه الشيء. فـأن تريـد الشيء وأن تهتم به هما، في الحقيقة، أمر واحد. أما الحكم على الأشياء بالجمال لا يقتضي تصوراً محدداً للجمـال؛ فالأزهـار وتشابـك الأغصان، مثلاً، أمر ممتع وجميل رغم أنه لا ينطوي عـلى أي تصميم أو معنى ولا يستند إلى تصور محدد».

حكم الذوق، باختصار، هو حكم نظري غير معني بمسألة وجـود الشيء، بل هو حكم على تأثيره فينا حسب مبدأ اللذة أو الألم. إن تأملية حكم الذوق هي مجرد إدراك نظري ولا تتضمن، في مصدرها وغايتها، أي بعد فكري. هو ليس، إذاً، عملية عقلية؛ وليس شأناً منطقياً، بل هو أمر جمالـي «ندرك بواسطته تماماً أن العامل المحدد للعملية هو عـامل ذاتي». ويختصر كانط اللحظة الأولى هذه بالقول: «الذوق هو ملكة الحُكم بالرضى أو بعدم الرضى على شيء ما، أو على شكل تقديمه. والشيء الذي يرضي هو، بالتالي، الجميـل».

إن فكرة حيادية الإدراك وتثمين الجميل، والتي تشكّل أحد أعمدة موقف كانط، ليست فكرة جديدة تماماً، رغم أن أحداً لم يسبق كانط إلى معالجتها بمثل ذلك الاتساق أو تلك الدقة والمهارة الجدلية. فلقـد تناولهـا مندلسن Mendelssohn، قبل كانط، بكثير من الدقة؛ تماماً كما شوبنهـاور بعده. يقول مندلسن: «نحن نتأمل الجمال في الطبيعة والفن بلذة ورضى ودونما دافع الرغبة [دافع الرغبة والمنفعة هو ما يضعه الحسّيون والتجريبيون

في أساس التجربة الجمالية]. يمتاز الجمال بكونه نتيجة للرضى أو للارتياح، وأنه يسرّنا حتى ولو لم يكن ملكاً لنا، بل رغم رغبتنا في أن يكون ملكاً لنا». ومندلسن محق في ذلك تماماً. ويبقى لكانط، في «نقد الحكم»، أن يعرّف الطبيعة الميتافيزيقية للمتعة التي تتملكنا في التجربة الجمالية وأن يصوغ بالتالي مدلولاتها، وذلك بالتمييز الدقيق بين المتعة الناتجة عمّا هو جميل وتلك الناتجة عمّا هو خيِّر. ويعود كانط ثانية لنفس المسألة في «ميتافيزيقيا الأخلاق» فيقول: «... المتعة التي لا تقودها بالضرورة الرغبة في الموضوع [موضوع الرغبة]، والتي ليست تمتعاً بالموضوع وإنما بما يتركه من تأثير، هذه المتعة تسمّى بالمتعة التأملية المجرّدة أو الرضى السلبي. هذا النوع من الشعور هو ما نسمِّيه **بالذوق**». هذا المذهب الكانطي في الجمالية التأملية الخالية من كل غرض أو رغبة هو الذي سيتحول جوهراً لفلسفة الفن عند شوبنهاور: «لو تخلّص الإنسان من الطريق المألوف في النظر إلى الأشياء... لو توقف عن التمحيص في ما لها من أين ومتى ولماذا، واكتفى بالنظر إليها ببساطة كما هي، لغدا صافياً، خالياً من الألم وتحولات الإرادة ولغدت معرفته بغير حد». ولمعرفة مدى تأثير نظرية كانط في الفكر المعاصر نكتفي بمقطع من كتاب البروفسور «الكسندر» الصادر حديثاً تحت عنوان «الجمال وأشكال القيمة الأخرى» فيقول: «حين يلبّي الجميل دافعاً تأملياً فهو إنما يشير، بذلك، إلى طبيعته الحيادية... وهو موضوع اشتراك عناصر متعددة رغم أنه لا يفصح عن ذلك لكونه غير شخصي وغير نفعي. لقد جعل كانط هذا الأمر جلياً واضحاً، وللمرة الأولى، وبشكل لا يقبل الجدل». كذلك يقارب ليبس (Lipps) كانط كثيراً في تمييزه الدقيق والواضح بين العملية التعاطفية (Empathy) والعملية الجمالية. يقول ليبس في «الجمالية»: «العملية التعاطفية أو التقمص العاطفي هي عملية تعنى بواقعية ما نشعر به، بينما العملية الجمالية غير معنية بذلك... العملية الجمالية أو التقمص الجمالي هي عملية يحكمها تأمل جمالي خالص».

تحليل كانط لحيادية حكم الذوق تحليل ذكي ومبدع، بيد أن ما ينقصه هو قدر من الواقعية. لقد فصل التجربة الجمالية من كل مضمون أو معنى وأحالها جزيرة خالية لا يسكنها غير شعور مجرّد ومنعزل. كان جلّ اهتمامه منصبّاً، كما يبدو، على تأسيس هويّة للحكم الجمالي تقوم على شعور ذاتي مجرّد؛ شعور لا يرتبط بالإحساسات ـ كما هو الحال مع التجريبيين ـ ولا يتقاطع مع هموم الحياة الاجتماعية والأخلاقية. وهكذا، فإن كانط يبني مجمل جماليته الميتافيزيقية على أساس اللحظة الأولى التي رأيناها. «وحتى نقرر»، في لغة كانط «ما إذا كان شيء ما جميلاً أم لا، فإننا نعود بأثره لا إلى الموضوع (Object) عبر الفهم، بل إلى الذات عبر المخيلة (غير المنفصلة ربما من الفهم)». هذه الجزيرة الخاليّة التي لا تتضمن إلا مشاعر عذراء بكراً لن تكتسب، في اللحظات التي ستلي، غير كليّة ليس فيها إلا الذات، وغائية لا تتضمن أية غاية، وحتمية لا تسمح بخطوة واحدة إلى الأمام؛ هي سمات متناقضة إلا أنها ليست سوى تلك الماهية المتناقضة التي اعتقد كانط أنه اكتشفها في حكم الذوق، خطأً يتوسط عالمي الفينومينا (الظواهر) والنومينا (خلف الظواهر)، ويبقى في الآن نفسه على وحدة نظامه الميتافيزيقي وتماسكه.

ليس غريباً، إذاً، أن تكون الحيادية تلك هي الـ Sine qua non في التأمل الجمالي. الحيادية تلك هي تحرر من المنفعة، التي هي لذة تستند إلى فكرة الوجود الظواهري للموضوع object. والحيادية تلك هي تحرر من تحكم الجوانب الظواهرية في الأشياء التي تجري ظواهرها مجرى الطبيعة لكنها تحتفظ بغائية نومينائية واضحة «فترقّى حسّية العقل إلى شعور بالأخلاق».

غير أن الحيادية تلك ليست بالمذهب الذي نمر به مرور الكرام. هو مبدأ مركزي وهام في الجمالية الحديثة، وهو ليس بالتالي بالأمر الذي يمكن تجاوزه أو طرحه جانباً.

لا ينطوي مفهوم الحيادية، في ذاته، على ما يتهدّد ضرورة جذور الفن والجمال. ويبدو من الممكن، بل من الضروري، أن نكتشف العلاقة الجوهرية والعميقة القائمة بين الجمال والوجود، بين الفن والحياة ـ علاقة لا تخضع الفن والجمال لمفهوم غريب من ناحية، ولا تحط من قيمتهما، من ناحية ثانية، بتحويلهما مصدراً لسرور عابر أو لمجرد لذة حسّية زائلة. ويشير البروفسور «ديوي» إلى ما هو صحيح في فكرة الحيادية تلك، فيقول: «يمكن القول ومن وجهة إيجابية، أن التأمل، في أحسن ما يتضمنه، إنما يعيّن أحد جوانب الإدراك حيث تدخل عوامل التفكير والبحث في عملية استكمال متصاعدة. أما أن نحدّد العامل الشعوري، في الإدراك الجمالي، كمجرد لذة ناتجة من التأمل وحسب وباستقلال عما يتغيّر ويتحوّل في الموضوع الذي نتأمله، فهو أمر لن ينتج سوى تصور قاصر للفن. أما إذا حُمل هذا الموقف إلى نهايته المنطقية فإنه سيخرج إذ ذاك فنوناً كثيرة من الميدان الجمالي، كالعمارة والدراما والرواية، بكل ما يترتب على ذلك. إن ما يميّز التجربة الجمالية، حقاً، ليست غياب الرغبة أو غياب الفكر [كما تطرح الجمالية] وإنما اندماجهما العميق بالإدراك الحسّي؛ هي ذي خاصية التجربة الجمالية والتي تجعلها متميّزة من غيرها، ومن التجربة العقلية والتجربة العملية تحديداً».

هذه التجربة الجمالية التأملية والحيادية تستتبع بالضرورة إهتماماً واضحاً بموضوع الفن والجمال. وما كلمات «شللي» غير بعض الحقيقة تلك: «السر العظيم في الأخلاق هو المحبة، أي الخروج من طبيعتنا الخاصة وتوحيد ذواتنا بالجمال الموجود في فكر أو في حركة أو في شخص ليس ملكنا. إن إنساناً يرغب في أن يكون خيّراً ورائعاً عليه أن يوسّع من شمولية مخيلته وقوتها. . . والشعر يوسّع في حدود المخيلة». كذلك هو رأي كيتس (Keats). فقد استخدم نفس المصطلح، الحيادية، في وصفه لحال الشاعر في الخروج من الذات والتوحد المتخيّل مع موضوعه. ويكتب

«كيتس» في إحدى رسائله: «الشاعر هو أكثر الكائنات نأياً من الشعر، فهو بلا هوية تخصّه؛ هو دائماً متوحدٌ بأشياء أخرى. وإذا كان للشمس وللقمر وللبحر وللرجال والنساء رغبات تخصّهم وخواص تميّزهم، أما الشاعر فليس عنده من ذلك شيئاً وليس له هوّية». والحيادية تلك تقوم، أيضاً، في جوهر فلسفة الفن عند ماثيو أرنولد (Arnold). لقد كان اعتناقه للحيادية تلك هو الذي جعله يقول: «في الشعر... يجد روح الجنس البشري عزاءه ويستريح... فلتقف العقول طويلاً عند تلك الكلمة الرائعة الحياة، إلى أن نتعلم كيف ندخل إلى معناها». ورغم نقد «غويو» لمفهوم الحيادية عند كانط بدعوى أن الجمال إنما ينبه أحاسيسنا بجوانب ثلاثة في آن، الإحساس والذكاء والإرادة، إلا أنه يمضي، مع ذلك، فيقول: «إن جوهر الإبداع الشعري والفني إنما يكمن في قدرتنا على تجريد أنفسنا لا من الظروف المحيطة بنا وحسب، بل ومن ظروفه الداخلية كذلك، كثقافته وأوضاعه الشخصية والأخلاقية، وربما تجرده كذلك من آثار الجنس وتبعات الحسنات والأخطاء التي جرى اكتسابها».

كان كانط معنياً بالحيادية في إدراك جمال الطبيعة، بينما كان شللي، كيتس، آرنولد وغويو معنيين جميعاً بحيادية العملية الفنية والتقدير الفني. إلا أن هناك، بلا شك، أمراً مشتركاً في تأمل جمال الطبيعة وجمال الفن. الحيادية الجمالية، كما فهمها شللي وكيتس وأرنولد وغويو، هي تعبير عن انتصار أعمق ما في الحياة والطبيعة والفن والجمال من خصائص وميزات. هذه التجربة الجمالية توظّف كامل الشخصية، بأحاسيسها ومشاعرها ومخيلتها وعقلها وتستكمل الفهم بالرؤيا الخيالية الشعورية ـ وهي أمور لم يستطع كانط أن يلحظها. فكسر المسار الطبيعي للإنسان من المادي إلى الروحي، أو كسر علاقته بمحيطه، يعني شرخاً في وحدة النفس بوجوهها الشعورية والعقلية والإرادية، ويعني في النهاية إلغاء لكل علاقة بين الإنسان وعالمه. وإذا كان للتجريبيين خطأهم في التأكيد على أولوية الخواص الحسّية

في التجربة الجمالية إلى حد نفي كل العوامل الصورية و المعايير العقلية، فإن لكانط مغالطته، كذلك، والتي تكمن في حد الجمال بعلاقة مجرّدة - علاقة بين الملكات الفكرية (المخيلة والفهم) وصورة الشيء (شكله وتفاصيله، وتركيبه وبمعزل عن مادته).

لكن التجربة المتخيلة، مع ذلك، هي حقيقية وملموسة وتختلف من التجربة «العادية» المألوفة، بتحررها من العوامل الاتفاقية والغريبة. هي تجربة مركّزة تامة وتعبّر عن تكامل الرغبة والشعور والإحساس والفكر والإرادة، هي تنشأ من إدراك يقيني بالواقع وتعززه في آن معاً. هي ليست «الحياة المزدوجة» للإنسان، فالواقع لا يمكن أن يكون، في الآن نفسه، «حقيقياً» و«متخيلاً»(*). التجربة الجمالية أو التجربة المتخيلة (الإبداعية والتقييمية) هي تفسير للحياة وتعزيز لها، وهي تلبية لحاجة وإرضاء لدافع ومتعة بأتم معانيها وحسب أعلى مستويات الحياة. في حقيقة الفن كثير من السحر ولها غالباً بريق السحر؛ إلا أنها تبقى حقيقة بكل معنى الكلمة؛ وأي دليل يمكن أن يضاف لتلك الحقيقة أكثر من شهادة عشاقٍ للفن كثيري الإحساس والذكاء. يكتب «كيتس» في إحدى رسائله (والحديث في لوحة): «هي لوحة جميلة بمقياس عصرنا، غير أنها تخلو من القوة إذ لا نساء فيها تجن لقبلة ولا وجه تؤرقه الحقيقة. إن عظمة أي فن إنما تكمن في قوته، أي في قدرته على محو كل سيء وكريه فلا يبقى غير الحقيقة والجمال». أما مع «جاين هاريسون» فهناك اعتراف يكاد يكون إيماناً دينياً: «هناك في الأكروبولس في أثينا، صورة قديمة لامرأة، يمكنني أن أرى فيها الأشياء كلها ولكني لا أستطيع النظر إليها... فالحقيقة الكامنة خلف ذلك الوجه تكاد تنطق وتصرخ وينتابني توتر ما بعده توتر».

هي ذي التجربة الجمالية، إدراك الجمال في الفن والطبيعة وتأمله:

(*) المتخيّلة تعفي الوعي من مأساة الانفصام في ادراك الواقع (م).

جمال الفجر والغروب، والضوء والعتمة، جمال الحقول المزهرة وأخاديد الثلج، جمال المياه المتلألئة والأوراق الوارفة، وجمال رجال ونساء في نهارات الحب القصيرة، في ضحكهم وفرحهم، وفي نحيبهم ومعاناتهم وأحلامهم. هي غير الانفعالات الشخصية المتجزأة، وهي خارج الحدود الأخلاقية الضبابية ونواهيها. هي حادة لحظة تولد في حساسية مفرطة نحو الحياة والجمال كشراكة في الجوهر، ومستردة من الموت مخاوف الإنسانية وهواجسها. بهذا المعنى، وبه وحده، تستطيع التجربة الجمالية، بوجهيها الإبداعي والتقييمي، أن تكون حيادية، وهو مضمون قول سانتيانا: «الجمال... يلغي الرغبة». في التأمل الجمالي للطبيعة والفن، تزول المصالح... الأنانية والمبتذلة، وتحلّق الروح على أجنحة الحب والإدراك، ويبلغ العقل لحظة امتلاك حقيقة الأشياء وجمالها، وفي الحقيقة فإن استكمال التجربة الجمالية الأصيلة هي خير تعزية للذات، وهي سلام داخلي عميق. إلا أننا نؤكد، ثانية، أن ذلك السلام والسكينة ليسا أعراض حالة من اللامبالاة أو الإذعان الاجتماعي ـ الأخلاقي، وإنما هما مؤشر لمستوى عقلي هادىء ولتوازن إرادي ـ عقلي ـ انفعالي يستجيب لمطالب الحياة ولقضاياها الملحّة. هي دعوة إلى فجر جديد هادىء واثق متناغم بعد ليلٍ من الشك والتردد والانتظار.

٢ ـ اللحظة الثانية: الكمية

هي لحظة الكم، حيث «يكون الجميل، وبمعزل عن أي تصور عقلي، موضوع رضى كلي». تلك هي اللحظة الثانية.

وإذا كانت اللحظة الأولى قد بدت وكأنما هي موجهة ضد التجريبيين، فإن الثانية لتبدو الآن وكأنها موجهة ضد العقلانيين. الجميل، حسب كانط، هو موضوع رضى كلّي، إلا أن ذلك يجري بمعزل عن التصورات العقلية. لقد اعتبر الجميل، لدى مدرسة ليبنتز ـ وولف ـ

بومارتن، كمالاً ينتج من إدراكات الحواس، واعتبر الفن جمالاً أملي على تصور عقلي. لذلك كان تمييز بومارتن بين «التعبير الحسّي الكامل» و «التعبير المشترك». وفي أطروحته كتب بومارتن في مسألة الشعر يقول: «الأفكار التي يمكن إدراكها على نحو متميز وكامل، ليست أفكار الحسّ، وهي ليست بالتالي من الشعر في شيء، وهكذا فالأفكار الخلّاقة وحدها أفكار شعرية أما الأفكار الكاملة والمتميزة فهي ليست كذلك». وفي «علم الجمال»، يضيف بومارتن: «الحقيقة الجمالية، وأولى بنا أن نسمّيها احتمالية، هي تلك الدرجة من الحقيقة التي لا تبلغ مستوى اليقين المطلق، إلا أنها ليست، بالمقابل، على بطلان أو زيف». ونعود إلى كانط فنقول: إنه يدافع عن كليّة الحكم الجمالي غير أنه يؤكد، مع ذلك، انه حكم ذاتي مجرّد من أي معنى تصوري محدد. هو يشتق ذلك من لحظته الأولى التي عرضنا لها، حيث الجميل هو موضوع رضى حيادي. وحيادية الرضى هذه تشير بوضوح إلى أنه ليس قائماً على منفعة أو هوىً في الذات، بل هو يستند إلى كينونة قبْلية قائمة في كل الناس. في النقد الأول [نقد العقل الخالص] يولي كانط الأحكام القبْلية الجمالية أهمية كبرى، كذلك في نقد الحكم الجمالي، فإن الرضى الكلّي والعام يمثّل دوراً حاسماً في مسألة صورة الشيء أو الموضوع بمعزل عن التصورات العلمية والأخلاقية. في حكم الذوق لا يتألف القانون الكلّي القبْلي من مجرد اللذة، وإنما في ما لها من وضوح كلّي ذاتي يتأتى من إدراك التلاؤم العضوي الطبيعي بين صورة الموضوع وملكاتنا الفكرية، أي في إدراك التلاؤم القصدي بين الموضوع والذات المتأملة. يقول كانط: «أن تدرك موضوعاً وتحكم عليه من خلال اللذة فهو حكم تجريبي، أما أن تقول إني أجده جميلاً فهو حكم قبْلي، بمعنى أني أنسب إلى الجميع ذلك الشعور بالرضى أو الارتياح (الذي بعث عندي حكم الجمال)». وفي نقده الثاني [نقد العقل العملي] يرسم كانط تمييزاً مماثلاً يفرّق بين القاعدة العامة Maxim والقانون Law فيقول: «تكون المبادىء العملية... ذاتية، أي هي قواعد، حين تعتبر الذات ان الصحيح هو ما يناسب إرادتها الخاصة، غير

أن تلك المبادىء العملية تصبح موضوعية، أي قوانين، حين يعتبر الصحيح لا حسب تناسبه مع الارادة الفردية، بل حسب تناسبه مع إرادة كل كائن عاقل». كذلك يضيف كانط: «لا يستطيع المرء أن يعتبر قواعده قوانين كليّة إلا إذا اعتبرها مبادىء [عامة] للإرادة، من جهة الصورة لا من جهة المادة». ونعود مرة أخرى إلى السرور أو الرضى الجمالي الذي يتميّز من اللذة المجرّدة بطابعه الكلي. فالمتعة التي تقدمها اللذة متعة حسّية ذاتية، وفردية بالتالي. ومن الواضح، كما يعتقد كانط، أن لا جدوى من إنكار حقيقة أن لكل امرىء ذوقه (الحسّي) الخاص. وبهذا المعنى يبدو محقاً إذاً القول أن مع كانط: «... اللون البنفسجي لواحد من الناس هو لون ناعم محبب، بينما هو لآخر ذابل ميت. كذلك يحب أحدهم آلات النفخ الموسيقية بينما يرغب آخر في الآلات الوترية....» وكانط لا ينفي أن هناك قواعد تحكم مسألة المتعة، إلا أنها قواعد تجريبية ونسبية وليست قبْلية ولا كليّة. أما أساس القواعد التي توجّه حكم الذوق (الحسّي) فهو يكمن في طابعها الاجتماعي، تماماً كالقول ان رجلاً يعرّف كيف يسلّي ضيوفه بطريقة ممتعة. أما كليّة الحكم الجمالي فتقوم في أن الحكم على الموضوع سابق للتمتع به، وإلا كانت متعة الحكم الجمالي إذ ذاك هي نفسها متعة الحواس، ولن يكون لها بالتالي إلا أثراً محدوداً خاصاً، أي أنها ستكون معتمدة على مجرد تأثرنا بما بلغنا من الموضوع [وهو بالطبع قاصر، جزئي، وغير كافٍ]. هوذا، في رأي كانط، المدخل إلى نقد الحكم الجمالي. هو يؤكد أن الحكم على الموضوع هو أساس المتعة تتأتى من انسجام القوى المدركة وتناغمها؛ هي تلي، إذاً، فعل الحُكم. إن كلية الرضى إنما تستند إلى كلية الشروط الذاتية في الحكم على الموضوعات.

ورغم ان الجميل هو أقرب إلى مفهوم الخير منه إلى مفهوم المتعة، لاشتراكه مع مفهوم الخير في كلية الرضى الناتج عنهما، إلا أن فارقاً هاماً يبقى قائماً بين الاثنين. فبينما يتجسّد الخير، حسب كانط، موضوعاً لرضى كلي من خلال تمثّله لفكرة ما، فإن حكم الذوق إنما يأخذ مجراه دونما عودة

أو استناد إلى أي تصور أخلاقي ودونما أي تدخل منه.

وهكذا فاللحظة الثانية عند كانط، هي، باختصار: «الجميل هو ذلك الذي يسر أو يرضي بشكل كلّي ودونما أي تصوّر عقلي».

لكن مذهب كانط ذاك في كليّة الرضى الجمالي هو مذهب مجرد وخالٍ من أي معنى هام، تماماً كمذهبه في الحيادية الذي رأيناه قبل قليل، فالرضى الكلي لا يقوم كنتيجة لوجود شيء حسّي جميل في الطبيعة أو في الفن. ورغم أن كانط ملزم بالاعتراف بإمكانية تناول الجمال، وربما بضرورة تناوله، كصفة لشيء حسّي نتأمله، أي أن له أساساً موضوعياً، إلا أنه يبقى على حذره فيضيف أن ذلك الجمال هو أمر جمالي أي أن «أساسه هو تأثير الموضوع في الذات وحسب الذات». ولا يستطيع كانط، كذلك، إلا أن يمنح الحكم الجمالي يقيناً موضوعياً إلا أنه متردد في تأكيد حقيقة أن حكم الذوق بريء، في جنسه وغايته وفي نفعه وقصده، من كل تصور علمي أو أخلاقي. ولأن كانط يعرف أنه بحذفه الفن من ميدان الجمال الخالص إنما هو يقع في المغالطة العقلانية، ولذلك فهو يتردد كثيراً في القول إن الفكرة(*) في الشيء الجميل هي أشد بياناً مما هي في أعمال الفن.

كذلك هناك مقدار من الصدق في تأكيد كانط أن المتعة في التجربة الجمالية هي أمر يلي فعل الحكم الجمالي. لكن تلك المتعة التي يطلبها كانط ليست إلا الرضى الناتج من إدراك تجانس الملكات الفكرية في التناول الجمالي لصورة الشيء؛ هي متعة جافة خاوية، متعة صورية فارغة ولا علاقة لها بالموضوع [الذي يفترض أنه أصلها]، ولا علاقة لها بالمضمون الفعلي للجمال في الفن والطبيعة. وعلى النقيض من أرسطو، لم يستطع كانط أن يدرك حقيقة أن التجربة الجمالية هي إلتقاط لخصائص نوعية حقيقية في الفن والطبيعة وذلك من خلال شعور مناسب. وهذا الشعور

(*) Schmacksutheil.

ملازم لنوعية الموضوع الذي ندركه وغير منفصل عنه أبداً. والنوعية هذه هي التي تطبع بطابعها كامل التجربة الجمالية: موضوعها ومتلقيها إضافة إلى عملية التأمل ذاتها [نوعية تنتمي أساساً إلى الموضوع لا إلى الذات].

يستند مذهب كانط في كليّة الحكم الجمالي إلى كلية الشروط الذاتية في الحكم على الموضوعات [الأشياء]. هو أمر صوري وقبْلي يتحقق بشكل آلي متقن، ودون أن نراه، تماماً كمذهبه في الإدراك النظري للأشياء. هو يحدث في العتمة، خارج ضوء الفكر والفهم. كليَّة الحكم الجمالي ليست أمراً يجري فرضه، وإنما هو حقيقة قائمة في كل الناس. هي ليست كلية معقدة، كلية قيم ورؤى، لا نبلغها إلا بجهد روحي مضنٍ. وهي ليست نتاج تطور يصيب بنيتنا الفكرية ـ الشعورية. مقولات كانط ليست نتاجاً ثقافياً، ولا هي أدوات أو كمالات تربوية اجتماعية. إن كانط يشير بكثير من الصدق إلى أن كل الناس تمتلك ملكة تقدير الجمال، وهو يعرّف تلك الملكة من خلال مفاهيم ما ورائياته. غير أن تعريفاً أكثر واقعية كان يجب أن يعطى لكلية التجربة الجمالية، تعريف متكامل يجمع الحسّ إلى الشعور والفكر في عملية إدراك الخصائص النوعية لموضوعات الطبيعة، أي تعريف ينفتح على الطبيعة. يقول سانتيانا في «**حسّ الجمال**»: «لو كان تقديرنا أقل تعميماً، لغدا، ربما، أكثر صدقاً؛ ولو دربنا مخيّلتنا على الانتقاء لكان دخولنا إلى الخصائص النوعية في الأشياء أيسر منالاً». ومع التسليم بكلية الملكة السيكولوجية والأخلاقية في التقدير الجمالي، إلا أن ما يظل صحيحاً كذلك هو أن تحديد ميدان ذلك التقدير الجمالي وتحديد أثره وتنوعه ليست بالأمر السهل. هو أمر بالغ القيمة. هو يحتاج إلى رؤيا وذكاء. لقد كتب **كيتس** مرة إلى شقيقه قائلاً: «ألا ترى معي مدى حاجتنا إلى الألم والمعاناة كيما نهذّب الذكاء ونجعله روحاً».

لم يكن كانط معنياً بدفع التقدير الجمالي إلى الأمام، ولا بأي مضمون اجتماعي/ تجريبي في الفن والجمال. لقد كان جل اهتمامه منصبّاً على إقامة بناء ميتافيزيقي قوامه مقولات قبْلية كاملة ومطلقة.

٣ ـ اللحظة الثالثة: النسبة

أما في اللحظة الثالثة، النسبة، «فلا يستند حكم الذوق إلا على صورة غائية الموضوع (أو على طريقة انطباعه)». في الحكم المنطقي ـ العلمي تجري معرفة الموضوع من خلال مقولات الفهم القبْلية. أما في الحكم الجمالي فإن الشيء الجميل إنما يُدرك كتعبير عن قصدية لا قصد فيها، أي قصدية دونما قصدٍ ظاهر فيها، أو موضح لطبيعتها. ما يعنيه كانط بهذا المصطلح، قصدية لا قصد فيها، هو أنه صورة قصدية الموضوع التي تمنح السرور أو الرضا الناتج من الطابع الكلي دون تدخل أية فكرة تصورية، وتسمح بقيام توحّد في الحكم الذوقي بين المخيّلة والفهم، توحد غير تصوري(*). في الحكم الذوقي هذا هناك تصور، إلا أنه تصور عام للاتفاق الحاصل بين صورة الموضوع والملكات العقلية ـ هو تعقل يحضر فيه الفهم ولكن دون أن يكون محكوماً بتصورات محددة. فملاءمة الموضوع للذات المتأملة وحدها [الذات التي نتأمل الموضوع]، تشير من وجهة عامة إلى سببية داخلية في الذات غير محكومة بشروط معينة. يقول كانط: «هذه المتعة ليست شأناً عملياً، أو أمراً تابعاً للتركيب الباثولوجي، في الشيء، وليست كذلك نتاج فكرة الخير. إلا أنها تحتفظ بسببية خاصة تسهم في جلاء حدود الانطباع القادم من الموضوع وفي صقل قدرات الذهن دونما أي تصور أو تصميم خارجي».

وإذا كانت العلاقة بين الموضوع الجمالي والذات المتأملة تستند إلى «قصدية لا قصد فيها»، فإن ما يلزم من ذلك هو أن المتعة هي بالتالي متعة خالصة مجردة ولا علاقة لها بالحسّ والمشاعر. يميّز كانط باستمرار بين الأحكام الخالصة والأحكام التجريبية، فيقول: «تنقسم الأحكام الجمالية، كما أحكام المنطق، إلى أحكام تجريبية وأحكام خالصة. تؤكد الأولى وجود

(*) لا حضور للتصورات المنطقية فيه ولا استخدام لها (م).

المتعة أو عدمها، بينما تقدّم الثانية جمالية الموضوع أو شكل عرضه. الأحكام الأولى هي أحكام الحسّ (أحكام جمالية مادية) بينما الأحكام الثانية وحدها هي الأحكام الذوقية الصحيحة». إن اخضرار ضمة عشب، أو رائحة زهرة، أو نغمة لحن موسيقي هي جميعاً ظواهر غير خالصة، ظواهر يخالطها في أساسها كثير من الحسّ (لأنها خليط من المتعة والمنفعة).

والمتعة الخالصة في الجميل، نقول ثانية، هي غير المتعة التي تجدها في الخيّر والتي «تفترض مسبقاً وجود قصدية موضوعية، أي اعتبار الموضوع حسب غاية محددة».

ويختصر كانط اللحظة الثالثة كما يلي: «الجمال هو صورة قصدية الموضوع، بمقدار ما يمكن تصورها دون أي قصد فيها».

ويقود هذا التشديد المستمر من قبل كانط على نقاء المتعة القَبْلية في الجمال إلى تأسيس تمييزه الشهير بين الجمال الحر Free beauty والجمال اللاحق dependent beauty ـ تمييز يشاركه فيه «هاتشسون» و«لورد كايمز». يقول هاتشسون: «الجمال هو إما أصيل أو مقارن، أو بكلمات أفضل، هو إما مطلق أو نسبي... الجمال المطلق هو ذلك الجمال الذي ندركه في الأشياء دونما حاجة لمقارنته بأي شيء آخر، بل يغدو هو نفسه نموذجاً يحاكى، كذلك الذي تجده في أعمال الطبيعة وفي الصور المشغولة والأشكال والقوانين. أما الجمال المقارن أو النسبي فهو ذلك الذي ندركه في الموضوعات ويكون عموماً تقليداً أو محاكاة لشيء آخر».

أما «اللورد كايمز» فهو أكثر اقتراباً من موقف كانط: «إذا دققنا في جمال الأشياء المرئية فإننا سنقع على نوعين، الأول يمكن أن يسمّى الجمال الذاتي الأصيل لأنه قائم في موضوع بذاته مستقلاً عن أي شيء آخر... والثاني يمكن أن يسمى الجمال النسبي لأنه يستند إلى علاقته بأشياء أخرى... الجمال الذاتي هو موضوع للحسّ فقط؛ كأن تدرك جمال سنديانة فارعة أو جمال نهر دافق، هو أمر لا يحتاج إلى أكثر من فعل النظر.

أما إدراك الجمال النسبي فأمر يحتاج، بالإضافة إلى عناصره الخاصة، إلى الفهم والتفكير؛ إذ ليس بمقدورنا أن ندرك جمال آلة ما، مثلاً، إلا إذا أدركنا وجه استعمالها أو الغاية منها».

ومن الأهمية بمكان ملاحظة أن كتاب اللورد كايمز «عناصر النقد» ترجم إلى الألمانية سنة ١٧٦٣، أي قبل سبع وعشرين سنة من صدور «نقد الحكم» لكانط؛ وقد ترك ذلك الكتاب، بلا أدنى شك، أثراً ما في عمل كانط. لقد أفاد كانط كثيراً من التمييز الذي رأيناه، فاستخرج كامل مضمونه، كما يبدو، «فالحكم الذوقي الذي يحكم على موضوع ما بالجمال حسب تصور محدد هو حكم غير خالص أو غير نقي تماماً». هي مسألة أساسية في كل جمالية، وخصوصاً مع كانط، وتستحق أن نقف عندها ملياً مع هذا النص لكانط:

«هناك نوعان من الجمال، الجمال الحرّ [التلقائي] والجمال اللاحق. الأول لا يحتاج في تقييم موضوعه لأي تصور، بينما يبدي الثاني حاجة ماسة إلى مثل هذا التصور... فالأزهار هي جمالات طبيعية حرّة وما من أحد يعرف، أو يحتاج لأن يعرف، نوعها كيما يحكم على جمالها (باستثناء عالم النبات طبعاً الذي يعرف نوعها، إلا أنه وهو يصدر حكماً ذوقياً على زهرة ما فهو لا يحتاج إلى معرفته تلك). في أساس حكم كهذا، ليس هناك من كمالٍ أو غاية معينة نجد أنفسنا ملزمين بالعودة لها؛ ان عصافير عديدة (كعصفور الجنة أو الببغاء) وأصداف البحر، هي جمالات في ذاتها لا تنتمي لأي تصور لموضوع أو لغاية، هي تسرّ بشكل تلقائي ولذاتها فقط. وكذلك تشابك الأغصان وتداخلها أو ورق الجدران لا تعني في ذاتها شيئاً؛ هي جمالات حرّة لا تمثل موضوعاً محدداً ـ موضوع يندرج تحت تصور ما. ويمكن أن يندرج في هذه المجموعة أيضاً ذلك اللون من الموسيقى الذي لا مضمون له (الموسيقى الفانتازية)، مع الإشارة إلى أن الموسيقى برمتها هي دونما كلمات.

في الحكم على نوع كهذا من الجمال الحرّ، فإن حكم الذوق يبدو حكماً خالصاً pure. ليس هناك من تصور مسبق جرى فرضه، وليس هناك من غاية جرى استلهامها فوجب بالتالي إبلاغها. إن تصوراً كهذا سيحدّ بلا شك من حرية المخيّلة التي تندمج بموضوع تأملها.

غير أن جمال الناس (جمال رجل وامرأة وطفل) وجمال حصان أو جمال بناء (أكان كنيسة أو قصراً أو نزلاً) يفترض مسبقاً تصور غاية معينة تحدد ما يجب أن يكون عليه الموضوع، وتفرض بالتالي تصوراً لكمال ذلك الموضوع؛ وهو إذاً جمال لاحق. وكما أن توحّد الجمال بما هو ممتع (في الحسّ) يشكّل عائقاً أمام نقاء حكم الذوق، كذلك فإن توحّد الجمال بما هو خيّر هو عائق أيضاً، (خير يفرض في الموضوع حسب غاية ما). وهكذا فنحن أحرار في أن نضيف ما شئنا إلى بناء ما، إلا إذا كنا قد فرضنا مسبقاً أن هذا البناء سيكون كنيسة مثلاً. ونحن نستطيع، كذلك، أن نمنح شكلاً ما كل ما نرغب من الأضواء والحنيات لكننا لا نستطيع أن نمنحه خطوطاً مستقيمة إذا كنا نريده أن يكون شكلاً لجسم حيّ...

في كل الفنون التشكيلية، في الرسم والنحت وفي غيرهما، تشكّل الحنية delineation طابعها الأساسي، وهي في ذلك لا تمتّع الحسّ وإنما هي تسرّ بما فيها من صورة، وهو أمر جوهري للذوق. هناك بلا شك كثير من السحر في ألوانها وهو ما يجعلها ممتعة للحسّ، لكن ذلك لا يكفي لجعلها موضوعاً جميلاً يستحق التأمل. بل ربما يصح القول إن هذه الألوان إنما هي محكومة بشروط الصورة الجميلة، وإذ يُسمح بالسحر فإن الشرط هذا هو ما يجعله كذلك».

في اللحظة الأولى من تحديدات الجميل، أسهب كانط في شرح فكرته في أن التأمل الجمالي هو غير الإحساس ولا علاقة له بأية منفعة متوخاة من الموضوع الذي نحكم عليه. أما الآن فهو يدفع المسألة إلى الأمام، بالقول

ان المتعة الجمالية إنما تنشأ من إدراك انسجام الملكات الفكرية في التقاطها لصورة الموضوع (الشيء) بمعزل عن مادته. هو ينفي تعبيرية الخواص الحسّية، كما ينفي دور الحسّ في الإدراك الجمالي. إلا أن الحسّ هو غير ذلك؛ فهو كما يقول الأكويني(*) بحق: «الحسّ نفسه هو نوع من العقل». ولذا حق لنا أن نقول إن الحسّ هو أمر لا يمكن عزله عن عملية إدراك الجمال.

هو «نوع من العقل» في نسبه ومعاييره، وهو يجد في الموضوع الجميل ما يشبه طبيعته. فشكل الشيء الجميل ووضوحه وأثره الشعوري تحمل كلها إلى العقل بواسطة الموضوع الحسّي حيث هي تقيم وتُدرك من خلاله. ولذلك يمكن القول أن إحساسات النظر والسمع هي جمالية، أو كما يقول الأكويني:

«أن تسكّن الرغبة ويجري إدراكها، لهو أمر فيه خواص الجمال». الجميل يبعث التناغم والانسجام لا بين المخيّلة والفهْم وحسب، وإنما بين الحواس والانفعالات والعقل كذلك. هو مبعث هدوء ومتعة؛ وهو ضمان لإمكانية تحقيق الانسجام بين الإنسان والطبيعة. وإذا كانت الحواس والمخيلة والعقل تشترك جميعاً في التجربة الجمالية، فما ذلك إلا لنخلص إلى التأكيد أن كامل التجربة - ومن ضمنها الموضوع والذات وعملية الإدراك - هي الآن مسكونة بالانفعالات الناتجة. التجربة الجمالية ليست بالتالي، تجريداً صورياً ولا هي كذلك مجرد إدراك حسّي.

لكن كانط يجرد التجربة الجمالية من الإحساس والانفعال ويمضي قدماً ليقول ان الجمال الحرّ «لا يفترض تصوراً مسبقاً عمّا يجب أن يكون

(*) توما الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤). راهب دومينيكاني، ولد في إيطاليا وعلّم في جامعة باريس. معلم الكنيسة وحجتها في اللاهوت والفلسفة. اطّلع على اراء ابن سينا والغزالي وابن رشد عن طريق الترجمات اللاتينية وانتقدها. من مؤلفاته: «الخلاصة اللاهوتية» والخلاصة ضد الأمم» (م).

عليه الموضوع». إذا كان مطلب كانط هو تأكيد استقلالية الجمال، وبخاصة في الفن، في وجه أي تصور خارجي غريب وضد بعض المفاهيم الجمالية كالتفسيرات الرمزية أو تلك التي تملي على الفن مطالب أخلاقية معينة؛ لو كان هذا هو الذي يطلبه كانط لانتهت المسألة. إلا أن الأمر مع كانط لم يكن كذلك. فالتصور الذي يستبعده كانط هو كل تصور، ومن كل نوع، باستثناء التصور العام لتكييف صورة الموضوع حسب الملكات الذهنية في الذات. كان كانط، في الحقيقة، ملزماً بموقف كهذا، وذلك كي يتمكن من المحافظة على ذاتية التجربة الجمالية. هو يقول: «إن العامل الصوري في تقديم الموضوع (أي توافق الوحدة مع الكثرة) لا يشير بحال من الأحوال إلى أية قصدية موضوعية. فطالما أن الوحدة تلك قد غدت من خلال فعل التجريد غائية (ما يجب أن يكون عليه الشيء) فلا يتبقى من الموضوع في الذات غير غائية ذاتية». ولذلك، فالتجربة الجمالية لا تتقدم برؤىً ولا تكشف القناع عن حقيقة: بل هي لا تنير الوعي بشيء. هي تشير فقط إلى الموقف القصدي في ظاهر الموضوع حسب ملكات الفكر. لقد رأى كانط، أو هكذا اعتقد، أن البناء هو أكثر نقاءً وامتاعاً للعين «إذا استطاع أن لا يكون كنيسة» [أي إذا لم يكن قصده بمثل هذا التعيين]؛ ولكن ما لم يره كانط هو أن البناء إنما يسرّ حين تنسجم وظيفته مع مفهومه المعماري، أي يتحقق توافق مقصود بين استعماله وجماله. حين يتحقق، في أعمال الفن، الانسجام والتوحد الجمالي بين المضمون والشكل، بين الفكرة والمخيلة؛ يمكن، إذ ذاك وإذ ذاك فقط، بلوغ الجمال والحقيقة. وبسبب طبيعة الحكم الذوقي عنده، ولأنه محكوم بما ورائياته، فقد أقفل كانط باب معبد الجمال الحرّ أمام أكثر الجمالات حرية وأكثرها جدية ـ الجمال الذي يكشف الحقيقة ويهذب التجربة. لقد استبعد كانط من ميدان الجمال الخالص والحر كل ما له قيمة تقريباً، أو كل ما فيه معنى (جمال الإنسان، والحيوان، والصور، والنحت والعمارة، وما هو جليل). ولم يستبق كانط إلا الموضوعات التي لا تتصل بأي نوع من الفائدة، أو بأي وجه من التعدية، موضوعات لا تعني شيئاً

ولا تمثّل شيئاً (مثل الأزهار وبعض الطيور وبعض أصداف البحر واللوحات والتخطيطات). هو يؤكد أن الحكم الجمالي معني بالصورة أو بالشكل فقط - إذ يخضع العامل الموضوعي في المعطى للإدراك الذهني دونما تدخل من التصورات أياً كانت. **هو إعلان لشكلية هي الأكثر تنظيماً وتطرفاً وتعصباً في تاريخ الجمالية برمته.**

كانت اللحظة الثانية عند كانط موجهة ضد العقلانيين Intellectualists ولقد نجح إذ ذاك في تأسيس كلية الحكم الجمالي. إلا أن هذا النجاح بدا في اللحظة الثالثة وكأن له وضعاً خاصاً. ففي الوقت الذي يعرّف العقلانيون الجمال كميدان للتصورات الغامضة، ويعرّفون الفن كتجسيد خيالي - حسّي لفكرة عقلانية، نجد أن كانط يدفع ثمناً غالياً نتيجة فصله الجمال من أية علاقة بالتصورات. لقد تخلّى لهم عن أرض الجمال الموثوق الخصبة، ولم يحتفظ لنفسه إلا بجنة خرافية، تشبه جنة عدن حيث حال جمالها كحال آدم قبل سقطته «العقلية»، يعيش في ظل شجرة المعرفة من غير أن يستطيع تذوق ثمارها. إن واقع تحليل كانط المسهب للجمال والفن يشهد أنه كان على وفاق واضح مع العقلانيين في مسألة تلك «الأرض الخصبة»، لكن وهم «جنة عدن» قاده بعيداً عن المألوف. ولكانط بالتأكيد أسبابه الخاصة. ففي «جنة عدن» كانت الأرض والسماء معاً، كما هو معروف، وكان باستطاعة يهوه(*) أن يمشي في سحر ساعة المغيب. إن في ذلك شبهاً جميلاً، وغير قليل، بالحكم الجمالي عند كانط.

لقد سقط كانط في مغالطة العقلانيين، فدفع بتصور بدا غريباً ومتعالياً على كثير من الجمال. غير أن يسحب يده، بعد ذلك، من الأمر كلّه بدفعه إلى خانة الجمال اللاحق Dependent Beauty. ومثل كانط في ذلك مثل مدرسة ليبنتز - وولف - بومارتن؛ هو لا يستطيع أن يفكّر في عمل فني لا يكون حول شيء ما. وكنتيجة يؤسف لها، فقد انقاد كانط إلى

(*) يهوه هو رب العبرانيين (م).

تمجيد بعض من الجمال الذي جرّده من كل معنى أما الجمال الذي اعتبره هاماً، فقد نفى عنه كل نقاء وحرية. هو لم يستطع أن يدرك أن الجمال والفن إنما يكونان بالقلب والعقل معاً؛ وأن في الفن معنى وقصداً ضمنياً - لا يجري شرحه أو بيانه مع انه يؤلف سبب الفن وجوهره. الفن، في حقيقته، تجسيد ملموس لتجربتنا ولخبرتنا، هو تفسير لواقع، وامتداد لميدان الوعي الإنساني وتعزيز له. الفن، كما يقول البروفسور أدمان، هو «حاسة نظر وموضوع نتمتع به». هو «ينكشف فقط»، حسب سانتيانا، «لأولئك الذين اتسعت عقولهم وشفّت قلوبهم».

٤ ـ اللحظة الرابعة: الشكل

بالنسبة للشكل، Modality «الجميل هو الذي يجري التقاطه موضوعاً للسرور أو الارتياح ضرورة وبدون أي تصور». هذه الضرورة التي ترافق الارتياح ليست ضرورة موضوعية نظرية، لأنها سوف تكون إدراكاً قبْلياً بمعنى أن الكل يجب أن يمتلكوا نفس الشعور تجاه الشيء الجميل؛ وهي ليست ضرورة عملية، أيضاً، لأن المتعة ستكون إذ ذاك النتيجة الضرورية لقانون موضوعي بمعنى إلزام بالتصرف حسب طريقة معينة دون سواها. الارتياح الجمالي هو مثال، هو «حتمية تنبع من إتفاق الكل على حكم اعتبر مثلاً لقانون كلي ليس من صنعنا نحن».

يفترض كانط، مسبقاً، وجود نوع من الحسّ المشترك الذي يجعل الاشتراك بالجمال أمراً ممكناً. والناس جميعاً تشترك في هذا الحسّ المشترك «ولا نعني به حسّاً خارجياً غريباً عنا، وإنما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحرّ لقوانا الفكرية». هو يختلف جوهرياً من الفهم الذي يبني المعرفة ويربطها بواسطة التصورات لا المشاعر. هو معطى مثالي يسمح بتشكيل قاعدة تحكم كل الأحكام التي تتفق معه وكذلك السرور أو الارتياح الناتج عنه. يقول كانط:

«في مفهوم الاشتراك الحسّي Sensus Communis نحن نُدخل الفكرة تلك أي ملكة الحكم التي تدخل في اعتبارها وبشكل قبْلي شكل التأثير [الارتياح] لدى الجميع، كأنما هو قياس لحكمها على مقياس عقل الإنسانية الجماعي، وتتخلص بالتالي من الأوهام الناتجة عن الظروف الشخصية التي قد تتسرب بسهولة إلى أحكامنا. لكن ذلك إنما يجري بمقارنة حكمنا بأحكام الآخرين المحتملة، لا بأحكامهم العقلية، وجعل أنفسنا في محل أي واحد من هؤلاء، وذلك بتجريد حكمنا من التحديدات والعيوب التي قد تعرض له. وهذا لا يتأتى إلا بالتخلي، قدر الإمكان، عن مادة التأثير القادم إلينا، أي الإحساس، وللأخذ فقط بالخصائص الصورية القائمة في ذلك الانطباع الحسّي».

يقدّم الاشتراك الحسّي ارتياحاً «نموذجياً»، ويجلب الانسجام إلى حقل الحكم الجمالي. أما في **نقد العقل الخالص** فمعيار تحوّل القاعدة maxim إلى قانون أخلاقي عام apodictic، فهو قابليتها لأن تكون عملية وعلى نحو كلّي شامل.

غير أن مفهوم كانط «للاشتراك الحسّي» وتأكيده على ضرورة المتعة الجمالية يفقدان قيمتهما في نوعية ذلك الارتياح أو السرور الذي يطلبه كانط في التجربة الجمالية، فهذا الارتياح المشترك والشامل الذي نحكم من خلاله على شيء ما بالجمال ـ تماماً كالشروط المشتركة والشاملة في الحكم الأخلاقي في **نقد العقل العملي** ـ ليس أكثر من أثر ناتج من لعب ملكات الذهن وانسجامها. هو يشير فقط إلى أن الشروط السيكولوجية التي تحتضن الأحكام الجمالية هي نفسها لدى كل الناس. والحكم الذوقي لذلك يمتلك مبدأه الصحيح، الكلّي والذاتي في الآن نفسه، والذي يحدد ما يسرّ أو ما لا يسرّ من خلال شعور مجرّد. وهكذا فإن الاشتراك الحسّي لا يلتزم بنقل المعاني أو وقائع الحياة كما هي في سياقها الواقعي وما تستثيره من مشاعر أو ما تتضمنه من أفكار وقيم.

مبدأ الاشتراك الحسّي مبدأ هام، مثله مثل مفهوم الحيادية الجمالية، غير أننا لا نستطيع تقبّله وفق الصياغة التي يقترحها كانط. فالضوء الذي ينير جمال الطبيعة والفن ليس مخبوءاً في ظلمة العقل الداخلية. هو أكثر من مجرد انسجام عفوي بين القوى الذهنية. الفن هو نفسه سبب لاشتراك أصيل بين الناس، وتأثيره الحقيقي إنما يكمن في مدى تبديله في خبرتنا وتوسيعه وتعميقه للوعي الإنساني.

وفي الحقيقة، فإن الناس لتشعر بالجمال وتشترك في الفن وبشكل أكثر أصالة وشمولاً مما يظنه كانط. فالفن إنما يزهر حقاً بالتواصل الاجتماعي الذي يبعثه: في رؤية تزداد توسعاً وفي خبرات تضاف إلى رصيد الإنسانية. وكانط عاجز عن نفي هذا التواصل؛ وتصوره حتميٌ، وإن لم يكن من الباب العريض، فمن النافذة، على الأقل. ولأنه لا يستطيع كذلك نفي الجانب المتغيّر في الفن، فهو ينسبه إلى تشويش الرغبات التي يصفها بالتجريبية: «لا يتضمن الحكم الذوقي، الذي نحكم بواسطته على شيء ما جميلاً، أي نوع من المنفعة التي يمكن أن تشكّل الأساس فيه. لقد بات هذا الأمر واضحاً. غير أن الأمر ليس ملزماً أن يبقى كذلك دائماً، فعامل المنفعة ـ يمكن أن يلحق بعد ذلك بالحكم الذوقي، رغم أنه قد صدر في الأساس كحكم جمالي خالص... وهو ما لا يتحقق إلا في المجتمع... فالإنسان الذي يعيش وحده في جزيرة نائية لن يشعر بحاجة لأن يتزيّن، من أجل التزيّن، ولا أن يزخرف في قبعته ويجمع الزهر أو حتى يزرعه».

هل يمكن قبول دعوى كانط هذه؟ هل يمكن التوفيق بين آلية الأحكام الصورية الخالصة وتجريبية المنفعة؟ أليست الشخصية بكاملها هي التي تملأ التجربة الجمالية الحقة فتجعلها أمراً ممتعاً يشترك فيه كثيرون؟ ان أية قيمة تمنح للفن والجمال في الحياة الاجتماعية إنما هي ممكنة فقط حين يتكلم الجمال والفن لغة القلب الإنساني وبطريقة تسمح للجميع بفهمها وتذوقها. هوذا المعنى العميق الذي بلغه «غروس» و«هيرن» في دراساتهما

الأنثربولوجية حول أصول الفن وبداياته التاريخية وذلك بالقول أن «لا وجود على الإطلاق... لفن فردي» وإنما «الفن... ينشأ كتعبير اجتماعي» وأن «حضور الفنان يحتاج، كيما يكتمل، إلى أن يتعزز بإدراك المتقبل أو المتذوّق لذلك الحضور» وانه «بدون الجمهور، وبالمعنى الأوسع للكلمة، ما كان لفن أن ينشأ على الإطلاق». وكما يرى تولستوي، فإن أثمن ما في الفن هو مقدرته على توحيد ما افترق أو ما بدا في المألوف متعارضاً ويستعصي على الاتفاق، كتوحيده بين القلوب والعقول في أسمى معاني الإدراك والحب لعمق إنسانيتها الواحدة. ولعل ذلك هو الذي كان في وعي شللي SHELLEY(*) [في كتابه دفاع عن الشعر] حين رأى أن الأنانية هي حاجز رئيسي في طريق كتابة الشعر، وحين نسب بالتالي كل الشعر العظيم للمحبة. الفن والجمال يتواصلان، إذاً، بل يتحدان. هو شكل من التوحدّ الذي تشترك فيه الروح. هذا الفهم للفن والجمال كتواصل ملموس وطبيعي يجعل حل ما استعصى على «بوزانكيه»(*) Bosanquet أمراً ميسوراً، لقد ساءه الإنطباع الشائع، وهو جوهر نظرية كانط، أن عملية التأمل هي فعل تلقٍ، أي موقف سلبي [منفعل]. ولكن إذا أمعنا النظر في معاني الجمال في الفن بدا لنا أن التأمل هذا ليس عاملاً سلبياً غامضاً في انسجام ملكات الذهن، بل هو اشتراك فاعل في تجربة إنسانية مشتركة، أي أنها غنية بما فيها من معنى وقيمة. ومثلما أكّد كانط في لحظته الثانية على الطابع الكلّي للحكم الجمالي فهو يؤكد في لحظته الرابعة على طابعه الضروري كذلك؛ إلا أن ذلك كله إنما يجري بطريقة آلية وقبْلية كما لو كان أمراً يحدث خلف الكواليس. هي ضرورة صورية، مجرّدة، لا تنطوي على أي مضمون، ولا تمتلك بالتالي أية أهمية اجتماعية ـ روحية.

٥ ـ الفن

يقدّم كانط جملة ملاحظات محددة تتناول طبيعة الجمال القائم في الفن.

(*) شللي (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) أحد أهم الشعراء الإنجليز الذين تركوا أثراً واضحاً (م).

الفن، بادىء ذي بدء، هو وليد العبقرية؛ فبينما «الجمال الطبيعي هو شيء جميل»، إذا بالفن أو «الجمال الصناعي هو تقديمٌ جميل لشيء مـا». أمـا العنصران اللذان يكوّنـان العبقريـة فهما الـذكاء والمخيّلة؛ والعبقـرية هي القدرة على تقديم أفكار جمالية. «الفكرة الجمالية» يقول كانط «هي تلك الصورة المتخيلة التي تضم كثيراً من الفكر ولكن بدون أي فكـر معين، بدون أي تصوّر عقلي ـ ولذلك تبدو اللغة عاجـزة عن حدّها أو شـرحها بالدقة والكمال المطلوبين.

ويمكننـا القول ببساطة ان تلك الفكرة الجمالية تقابل الفكرة العقلية التي هي تصور لا يوازيه أي حدس (أو صورة متخيلة)». الفكرة الجمالية الطبيعية هي حدس خيالي يقدّم الجزء، شيئاً ما، نموذجاً لنوع بكامله. هي صورة عامة جرى تركيبها من الأجزاء، وهي تبلغ غايتها [أو كمالها] حين تنجح في تمثيل النوع تمثيلاً تاماً. أما المثال الجمالي فهو حدس من الخيال يقدّم جزءاً أو فرداً على اعتبار أنه أكمل تجسيد أو تمثيل للنوع. هو أعلى أنواع الجمال اللاحق وهو وقفٌ على الإنسان، لأنه وحده يمتلك «جوهراً أعلى من الحسّ» ويستطيع، في ضوء العقل، أن يحدد غاياتـه. في المثال الجمالي، إذاً، هناك معنى وقيمة، على المستويين الأخلاقي والعملي، وهو ما يضعه خارج إطار الجمال الحر.

الفن، كتعبـير عن الأفكار الجمـالية، هـو لعبٌ موجّـه نحو انتـاج موضوع ما. الفن، حسب هرمان كوهن، هو وظيفة؛ وفيه قصد أو غاية. هو ليس موجهاً لبعث إحساس ما، أو لتعريف تصور ما وشرحه. الفن هو تعبير عن الأفكار الجمالية التي لها من غنى المادة ما يكفي لأحـداث قصـد أو غايـة. وإذا كان العلم هـو نتاج الفهم، فـإن الفن هو نتـاج العبقرية، يشتق قواعده من الأفكار الجماليـة التي تختلف في غايـاتها عن الأفكار العقلانية.

الفن، إذاً، متميز عن العلم من جهة وعن الصناعة Handicraft من

جهة ثانية. هو (كمهارة) يختلف عن العلم اختلاف القدرة عن المعرفة، واختلاف التكنيك عن النظرية (اختلاف القياس عن الهندسة) واختلاف العمل عن النظر. الفنان لا يعمل وفق تصورات وغايات محددة. هو عاجز عن شرح ما يفعله أو كيف يفعله (حتى لنفسه). وميدان الفن، في الحقيقة، هو ذلك الذي لا نستطيع اداءه أو إنجازه بمجرد فهمنا التصوري [النظري] له. ونضيف، في نفس السياق، أن ليس فناً ذلك الذي ينجز بمجرد معرفتنا إنه يجب أن ينجز وللاثار التي تترتب عنه.

ويختلف الفن عن الصناعة اختلاف غايات العمل التلقائي عن العمل النفعي الإلزامي. الفن وظيفة تسرّ في ذاتها بينما العمل وظيفة لا تسرّ في ذاتها وإنما بفضل غاية تقع خارج العمل نفسه ـ أي المكسب الاقتصادي.

وإلى ذلك، فهناك صلة قربى بين الطبيعة الجميلة والفن الجميل. فالطبيعة جميلة حين تبدو وكأنها تظهر قصدية الفن. والفن جميل حين يقارب الطبيعة في ابتعاده عن التصورات المقيّدة والمحدِّدة. يقول كانط: «الطبيعة هي جميلة لأنها تبدو كما الفن؛ والفن جميل فقط حين ندرك أنه فن مع أنه يبدو كما الطبيعة. وفي الحالين، جمال الطبيعة وجمال الفن، يمكن القول عموماً: **إن الجميل هو ذلك الذي يسرّ بمجرد الحكم عليه** (وليس بواسطة الإحساس Sensation أو التصور Concept).

ما يعنيه كانط بالعلاقة بين الطبيعة الجميلة والفن الجميل هو أن الفن يصبح أكثر جمالاً حين يقترب من الطبيعة وينعتق من الأفكار العقلانية، وحين ينسج وفق قاعدة تخصه هو لا وفق تصور عقلاني. كانط لا يسعى بالتأكيد إلى إلغاء المسافة التي تفصل بين الفن والحياة، ولا هو يحاول تأكيد الحاجة إلى تناسق منطقي ـ خيالي في الفن أو في الأعمال الفنية. (هوذا المعنى العميق والهام في ما ذهب إليه أرسطو من أن التراجيديا يجب أن تتضمن بداية وسطاً وخاتمة، وهو كذلك مفهوم الأكويني للتكامل في العمل

الفني). أما كانط فهو، على العكس من ذلك كله، يبدي كرهاً لكل فلسفة في الفن تذهب إلى اعتباره ترجمة لشعور محدد أو إبلاغاً عن تجربة فيها مضمون ومعنى. لكن الفن هو في الواقع شيء آخر. هو، على نقيض موقف كانط، تواصل وتعميم لتجربة غنية متكاملة. إن عقلانية الفن لا تعني بالضرورة تصورية مجردة أو تحليلاً قاصراً جزئياً. هي منطق وضعٍ نوعي وتجربة خيالية. أما تكامل العمل الفني فيقوم بما فيه من تبرير أنطولوجي، أي في كينونته الكاملة. كذلك فإن غياب التكامل الفني يشير إلى تمزق داخلي بتأثير اعتبارات خارجية معينة، أو إنه يشير ببساطة إلى نقص في الموهبة والحدس. التكامل الجمالي هو الشمول، هو الامتلاء الداخلي والانسجام النوعي. هو ما يسميه بروفسور ديوي في مقالة له حول الفكر الكيفي: «حضور كلّي لخاصية ما في موقف ما». في العمل الفني على كل تفصيل أو معطى، أكان خطاً، لوناً، نغمة، لفظة، إيقاعاً، شكلاً، فكرة، حدثاً أم شخصية، أن ينسجم مع الهوية العامة الموجّهة للعمل الفني والسائدة فيه، وأن يصبح بعضاً من النسيج الجمالي الشامل والهام وذلك تحت هدي العقل المتخيل وسيطرته.

٦ ـ خاتمة

تعتبر اللحظات الأربع التي جرى عرضها وتحليلها جوهر نظرية كانط الجمالية. وإذا كان هناك من حاجة لإضافة، فإننا سنكتفي بمجموعة ملاحظات تتناول مدلول النظرية الفلسفي وقيمتها وأهميتها التاريخية:

أ ـ يرى كانط أن الحكم الذوقي معنيٌ بالخواص الصورية في الأشياء، أي تلك التي يمكن إدراكها كوحدة متكاملة من خلال انسجام الفهم والمخيلة وتطابقهما، دونما حاجة للتصور العلمي أو لتحديدات العقل العملي، ودونما لجوء إلى الحواس أو إلى العواطف؛ ويكتمل ذلك الحكم بشعور من المتعة أو السرور الناتج من إدراك ذلك التوافق العفوي الحر

بين ملكات الذهن وصورة الشيء الجميل. إلا أن كانط يبني، كما يبدو، نظرية جمالية هي على كثير من التناقضات والأوهام. فالحكم الجمالي في لحظة الكيفية هو حيادي غير متحيز؛ وفي الكمية هو كلّي الصدق رغم أنه ذاتي؛ وفي النسبة هو يبدي قصدية لا قصد لها ويتسم بالفكر دون أن يكون محدداً بتصورات معينة. كذلك هو يظهر في الشكل حتمية طابعها تمثلي توجيهي وليس طابعاً قطعياً في ذاتها. وبالإضافة إلى ذلك كله، فإن المتعة التي يبحثها كانط هي متعة مجردة، والجمال الذي يناقشه هو جمال خالص [غير واقعي]؛ وهو لا يجد الجليل Sublime الذي يبحث عنه إلا في تشويش ما هو طبيعي وخلخلة توازناته.

في الطبعة الأولى من «نقد العقل الخالص» يندد كانط بكل استخدام للجمالية بمعنى الذوق ويعيد بالمقابل صياغتها في إطار الحدس أو العيان الإدراكي. يقول كانط في ملاحظة له: «يفضّل... عدم استخدام الاسم [الجمالية] بمعنى الذوق، بل الاحتفاظ به في إطار ذلك اللون من الحساسية والذي هو العلم بمعناه الحقيقي - أي الاقتراب من لغة الأقدمين ومن فهمهم في تقسيمهم المعرفة إلى aestheta و noeta...» أما في «نقد الحكم» فإن كانط يخالف ما كان قد ذهب إليه أولاً فيستخدم الكلمة بمعنى الذوق ويمنحها تحديداً ذاتياً. ولأن كانط كان معنياً بتركيب العقل مع الفهم من خلال الحكم، فقد بدا ملزماً بتقديم صلة ما تبرر الانتقال من ميدان الفينومينا إلى ميدان النومينا [من الظاهر، إلى ما خلف الظاهر].

ب- تبدو نظرية كانط نظرية متسقة متماسكة، غير أنه اتساق شكلي. ثم إنها تحمل، على حد قول البعض، طابعاً أخلاقياً واضحاً لا يمكن تجاهله. وكيما يبيّن كانط التماثل القائم بين الجمال والأخلاق، فهو يلجأ إلى لون من الرمزية. فكل الحدوس هي إما (صور) أو رموز. أما الصور فهي تتضمن عيانات هي تمثيلات مباشرة للتصور؛ بينما

تتضمن الرموز تمثيلات غير مباشرة. الرمز، إذاً، يتعارض مع ما هو تصوري Discursive لا مع ما هو عياني أو حدسي. هو تقديم لتصور لا يمكن اعتباره مجرد إشارة ولا هو كذلك صورة مجردة، وإنما من خلال تطبيق قواعد «الانعكاس على عيان (حدس) شيء ما متميز وحيث التصور هو مجرد رمز له». التشابه، إذاً، هو في القواعد التي تحكم الانعكاس في الحالين، في الشيء أو الحدس أو الفكرة، كما في الرمز. ويوضح كانط وجهة نظره هذه بالمقارنة بين الدولة الملكية والجسم الحي، حين تكون الدولة تلك محكومة ـ بالعقل، وبين الدولة والآلة، حين تكون الدولة محكومة بإرادة فردية مطلقة متعسفة: «ليس هناك من تشابه بين الدولة الاستبدادية والآلة، إلا أن هناك تشابهاً في القواعد التي تحكم فهم الحالتين وأسبابهما». بهذا المعنى، يمكن اعتبار الجمال رمزاً للخير وأن إطار الحكم الذوقي هو أعلى من الحسّ.

إن أفكار كانط الأساسية وغاياته الكبرى حاضرة هنا باستمرار، والمضمون الأخلاقي للجمال يتطابق مع مشروعه الميتافيزيقي، إذ انه «من خلال الذوق يصبح الانتقال من سحر الحسّ إلى المشروع الأخلاقي أمراً ممكناً يجري بدون قفزات عنيفة [غير مبررة]».

اللحظة الأولى من تحديدات كانط ـ حيادية الحكم الذوقي ـ هي عود إلى **العقل العملي** عموماً، تماماً كما أن اللحظة الثالثة ـ إنعتاق الشيء الجميل من كل تحديد تصوري ـ هي عود إلى العقل النظري عموماً. اللحظة الأولى هي بيان لتأثير العقل في الفهم، تأثير العملي في النظري. هي توضح حالة العقل في تأمل جمالي. وهي تبيّن كيفية تحوّل الجمال رمزاً للخير. هذه الرمزية الأخلاقية لا تلغي تمييز كانط بين الجميل والخيّر. فطالما الحكم حرٌ، فهو قادر أن يبلغ غاية أخلاقية ويتمكن بالتالي من بلوغ المعنى العميق الكامن في الجمال.

وأن تتمكن النفس من بلوغ تلك المرتبة التي تستطيع منها تأمل الجمال. فليس بالأمر السهل. إذ بمقدور الإنسان، إذ ذاك، أن يحب الطبيعة دونما قيد ولا إكراه، بل هو قادر، في إطار ما هو جليل، على الارتباط بأشياء ربما تعارضت ومصالحه. الجمال، إذاً، هو الانتقال من مستوى الطبيعة إلى مستوى الحرية، وتبينّ إمكانية قيام أساس أعلى من الحسّ تتحد فيه الملكات النظرية والعملية. ورغم أن حكم الجمال لا يحدّه تصوّر إلا أنه صادق Valid كلياً. وإذا كان صحيحاً أن الحكم الذوقي يستند إلى استقلال الذات، غير أن حيادية المتعة المتأتية من الجميل هي بيان بحالة تتجاوز الذات لتصبح أمراً مشتركاً لدى الكل.

هذه الرمزية «الأخلاقية» في الجمال الكانطي ترتبط بسمو موضوع جمالياته، كما انها تسلّط بعض الضوء على مضامين اللحظات الأربع ومعانيها.

ج - رغم أهمية العلاقة التي يرسمها كانط، في «نقد الحكم»، بين الجميل والخيّر، فإن أهمية هذا الأمر وتأثيره الثابت لا ينبعان من مجرد عرض تلك العلاقة. إن أعظم ما تركه ذلك إنما كان إسهامه في التيار الجمالي المعاصر بفكرتين هما على قدر عالٍ من الأهمية. فقد جعل كانط مبدأ الانسجام أساس فلسفة الفن والجمال عنده. لكن هذا الانسجام الذي تبعثه التجربة الجمالية، ليس مجرد تناول لصورة الأشياء وحسب، بل هو ثمرة روحية جميلة للرؤية والفهم، وللتأمل في ميزات الحياة ومعانيها الأزلية والمتجددة أبداً. ورغم أن كلام كانط الواضح معني، في ظاهره، بالتناسق الصوري المجرّد لملكات الذهن، إلا أن أفكاراً كثيرة أخرى تكمن في ثنايا ذلك الكلام. كما أن الواقع نفسه يكمن في تشديده على حيادية الحكم الذوقي وقصديته الخالية من كل قصد. ومع ان كانط، وفي الإطار نفسه، قد جرّد الحكم الذوقي -

لا من قيود التصورات العلمية والأخلاقية وحسب بل من كل مضمون ومعنى محوّلاً إياه إلى «ملاك جميل يحلّق بجناحيه في الفراغ ودونما أية فاعلية» ـ إلا أن ذلك قد بدا، في لحظة ما، وكأنه مطلب تاريخي لا مناص منه. فلقد جرى اعتبار الفن، في مراحل تاريخية كثيرة، كمجرد أداة تربوية وأخلاقية، أو «كفلسفة تمهيدية»، أو كلهو حسّي يجلب البهجة والتسلية. هو مفهوم لوكريشيوس يبدو واضحاً «في طبيعة الأشياء De Rerum Natura»، وذلك بمقارنته الشعراء بالأطباء الذين:

«. . . يسكبون لأطفالهم الدواء الشافي في كؤوس طليت بالعسل فجُعل مذاقه حلواً».

كان مذهب كانط في الحيادية، وفي القصدية بدون قصد، رفضاً ورداً على مفاهيم معينة رآها قاصرة؛ وكان صحيحاً، بالتالي، تركيزه على الجوانب الأكثر استقلالاً في الجمال والفن وعلى ما يخصهما بالذات. لكن مذهب كانط كان، بدوره، مذهباً قاصراً. فقد حرّر الجمال من كل قيوده العقلانية والأخلاقية، وجرّد انسجام ملكات الذهن، الذي يؤلف التجربة الجمالية، من كل مضمون. ودفع، هكذا، بكل جمال ذي قيمة، بل بكل أشكال الفن تقريباً، إلى خانة الجمال اللاحق، الجمال الذي ينتسب إلى تصور ما. لقد عجز كانط عن الملاحظة أن الفن يمكن أن يعكس قصدية لا قصد فيها (قصد مستلب من ذاته وغريب) ـ فيصلنا عفوياً، متوهجاً وخلّاباً.

في «الضفادع» لأرسطوفان، يقول إسخيلوس في اتهام ظالم يوربيدس الشاعر:

جامع مراثي كريت، مزوّر رواياتهم، وملصقاً بهم آثاماً ليست لهم.

غير أن «المغفرة» التي يرفعها «بروننغ» لأرسطوفان، تحمل الكلمات السامية والصادقة متوهجة بينما هي تشير إلى التأثير العميق والبنّاء الذي يتركه الفن في الروح. وفي حضور مآسي «يوربيدس»:

> تذهب أحقادنا مع الريح، يغرق كل غرور فينا، وتتحرر عواطفنا من كل قيد أو استعباد.

الفن العظيم هو ذلك الذي يزرع الحياة في ينبوع يستطيع أن يكون في آن رافداً لدمع الفرح ولدمع الحزن هو القادر على أن يكسر القلب مرة تلو المرة، لكنه القادر أيضاً، وفي كل مرة، على بلسمته وتسكينه.

د ـ وأخيراً فإن تحرير كانط للشيء [للموضوع] الجميل من عبودية التصورات، هو أشبه ما يكون بتحرير الفلاّح من عبودية الاقطاعي (سيّد الأرض المطلق في القرن الثامن عشر). والتحرر، أو الانعتاق، له هنا معنيان. فهو قد تحرر من السيّد الذي كان يقيّده، إلا أنه تحرر كذلك [خسر كذلك] ملكية الأرض التي زرعها والأدوات التي عمل عليها. لقد رفعت برجوازية القرن الثامن عشر رايتها وهي تحمل ذلك الشعار الملتهب: حرية، إخاء، مساواة. ولقد قاتلت هذه البرجوازية من أجل حرية سوق التبادل وحرية سوق العمل؛ واتهمت الاقطاعية بإفساد حقوق الإنسان المقدسة، [وما ذلك إلا] لأنها كانت بحاجة ماسة لهؤلاء الشغيلة عمالاً في معاملها التي بدأت تعلو وترى النور. كانت البرجوازية تريد أناساً أحراراً «بالفعل»، أي أحراراً [مجردين] من كل قيد ومن كل ملكية. تلك هي حرية الشيء الجميل عند كانط: تحرر من قيود التصورات وتجرد من كل مضمون. كانت حرية القرن الثامن عشر ـ حسب تعبير نيتشه الصحيح والجميل ـ تحرراً من [الأشياء والأرض. . .] وليس تحرراً في سبيل [التقدم والتملك. . .]. غير أن الحرية بمعناها الحقيقي ليست فعل سلب، بل هي فعل موجب. ولذا

فالحيادية الجمالية هي فعل موجب وليست فعل سلب. وعلى ذلك، يمكن للمرء أن يتساءل: هل كان مذهب كانط، في الحيادية وفي القصدية بلا قصد وفي تمييزه بين الفن كلعب مسر وبين الصنعة كأمر غير مسر في ذاته، هل كان ذلك كله صدىً، ولو جزئياً، للأيديولوجيا الاقتصادية ـ الاجتماعية السائدة في زمنه؟ هل نشر الزمن Zeitgeist، بشكله المشوّه يومذاك، جناحيه على ميتافيزيقيا كانط، تلك التي افترض أن لا زمن لها، في «حقيقتها» الأبدية وفي قوانينها الإلزامية المطلقة؟



III

الجليل

لا تقوم أهمية «نقد الحكم الجمالي» لكانط في بحثه لمفهوم الجميل وحسب، وإنما في تحليله، كذلك، لمفهوم الجليل Sublime. فما هي طبيعة الجليل عند كانط؟

١ - الجليل والجميل: وجهان للحكم الجمالي

تحمل نظرية كانط بصمات واضحة وتأثيراً جلياً من «وينكلمان» (بجماليته الأفلاطونية) و «بيرك»(*) (بجماليته الحسيّة)، إلا أن تحليل كانط يبقى، بلا شك، أكثر عمقاً وأبعد أثراً. يرى كانط، كما بيرك، ان الجليل والجميل هما نوعان من الحكم الجمالي. يقول بيرك: «هما في الحقيقة فكرتان بطبيعتين مختلفتين جداً، فالأولى تقوم على الألم بينما تقوم الثانية على اللذة أو المتعة، ومهما تغيرا بعد ذلك حسب علّتيهما، فإن علّتيهما تدفعان باستمرار نحو تأكيد الفارق بينهما، فارق يجب ألاّ يُغفل دوره في إطار إثارة العواطف» كلاهما، كانط وبيرك، يرفضان اعتبار الجليل مجرد شكل أو تجسيد عال للجميل. ويتفق كانط مع وينكلمان في الاعتقاد أن العقل يمر أولاً بحالة غير محددة ثم يستدرك ذاته بل ويتحقق له إدراك شمولي للطبيعة.

(*) Lord Burke, «A philosophical Inquiry in to the origin of our Ideas of the sublime and the Beautiful».

ولكن ما هي مبررات ذلك الفارق المفترض بين نوعي الحكم الجمالي؟ يستند بيرك في تبرير ذلك «الفارق الأزلي» إلى أسس حسيّة(*) فيقول:

«... الموضوعات الجليلة هي ذات أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة هي صغيرة نسبياً؛ الجمال يجب أن يكون ناعماً مشعاً، بينما العظيم ضخم مشدود؛ الجمال يتمسك بالخطوط المستقيمة وإن شذّ قليلاً فبخجل يكاد لا يرى وربما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة ولكنه ان انحرف أو شذ عنها فانحرافه شديد وبيّن؛ الجمال يجب أن لا يكون غامضاً بينما العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً، الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولذيذاً أما العظيم فصلب بل وثقيل».

[هوذا تمييز بيرك بين النوعين]، أما تمييز كانط فتمييز ميتافيزيقي، يقول كانط:

«الجميل هو ما يسر بمجرد الحكم عليه (أي دون وسطه الحسّي وتصورات الفهم). ويلزم مما نقوله، مباشرة، ان الجمال يسّر بمعزل عن كل منفعة... أما الجليل فهو ما يسّر مباشرة من خلال تعارضه مع اهتمامات الحس. وكلاهما، الجميل والجليل، وبكونهما أحكاماً جمالية كلية، فهما إنما يستندان إلى أسس ذاتية؛ إلى أصول الحس عبر الفهم التأملي، في الحالة الأولى، وإلى تعارض مع الحس، في الثانية، وباسم غايات العقل العلمي. لكن كليهما، مع ذلك، يتحدان في الذات وذلك حسب الغاية التي رسمها الشعور الأخلاقي. فالجميل يسهم في تحضيرنا لأن نحب الأشياء، والطبيعة نفسها، بروح حيادية، بينما يساعدنا الجليل في تقييم أعلى للأشياء وبتعارض مع ميولنا الحسيّة».

(*) الحسيّة Sensationalism اتجاه سيكولوجي - فلسفي يجعل لكل ميولنا أصلاً واحداً هو الحس والأحاسيس، وبالذات اللذة والألم pleasure and pain (م).

تستند قصدية الجميل إلى الانسجام بين المخيلة والفهم في إدراك صورة الشيء. أما أثر الجليل فيقوم في الحد من دور المخيلة - المتعارض مع العقل - وبعث شعور بعظمة الذات النومينائية(*) وسموها على قوة الطبيعة وحجمها. الجمال يولّد شعوراً بالطمأنينة والأنسجام. هو قائم في شكل الموضوع، في التكييف القصدي للموضوع حسب الذات. أما الجليل فهو يقوم في إنفصال الشكل عن المضمون. ومتعة الجليل هي نتيجة قصدية الذات في علاقتها بالموضوع - الموضوع الذي يقاوم قوة الحكم والذي لا يناسبه بحال من الأحوال. موضوع الشعور الجليل موضوع لا شكل له ولا يمكن حدّه بحدود معينة، «إلا أن شموله، مع ذلك، هو أمر حاضر في الذهن باستمرار». الجميل يقوم في شكل الموضوع وله حدود. وقصدية شكل الموضوع الجميل المكيّف سلفاً لحكمنا تظهر مباشرة في اللذة أو المتعة، بينما يبدو الجليل في تجرّده عن الشكل وكأنه يفسد القصد في إطار علاقات ملكات الذهن، أو كأنه يلغي الانسجام بين الفهم والمخيلة.

٢ - متعة الجليل

في تحليل كانط للجليل يبقى سؤال يحتاج إلى إجابة، إذ كيف يمكن أن تُبعث فكرة الجلال من خلال موضوعات لا شكل لها ولا تتضمن أي قصد واضح؟ يرى كانط أن الجليل أمر لا يقوم في الطبيعة، ولا وجود موضوعي له، وأن مكانه بالتالي هو العقل. الجليل عند كانط، وهو ما يشير إليه بوزانكيه، هو درجة أخرى أكثر ذاتية من العقل. يقول كانط:

«يمكن القول عموماً أنه في الوقت الذي نستطيع فيه وصف أشياء

(*) الذات النومينائية noumenal self، هي الذات القائمة خلف ظواهر الحس وهي في مفهوم كانط، الماهية والأساس لما يجري إحساسه. (م).

كثيرة في الطبيعة بالجمال، فإننا نخطىء كثيراً إذا ما نعتنا أي من أشياء الطبيعة بالجلال. إذا كيف لنا أن نقابل شيئاً بالاستحسان وهو الذي جرى إدراكه كافساد لكل قصد. إن كل ما يمكن قوله هو أن ذلك الشيء يتفق مع فكرة الجلال التي لها أن تقوم في العقل إذ لا يستطيع أي شكل حسّي أن يتضمن الجلال بالمعنى الحقيقي للكلمة. هو أمر يخص أفكار العقل، تلك التي لا تجد بين أشكال الحس ما يناسبها، وهذا اللاتناسب هو بالضبط ما يبعث بالفكرة إلى العقل. لذلك لا نصف المحيط الهائل التي تضربه عاصفة هوجاء بالجلال، بل نقول فيه هو مرعب. إن أساس الجمال في الطبيعة لهو أمر يقوم خارجنا، أما أساس الجلال فأمر يقوم فينا، في موقفنا العقلي الذي يضفي الجلال على ما تقدّمه الطبيعة».

أين تقوم متعة الجليل إذاً؟ في الحكم الجمالي على الجميل ينساب العقل في ادراك أو تأمل هادىء مريح، أما في حضور الموضوع الذي يبعث شعور الجلال، فإن العقل يخلع ذلك الهدوء ويندفع باتجاه حركة محددة. الجليل يسرنا فعلاً، وذلك يعني أن في تلك الحركة العقلية نوعاً من القصدية الذاتية. ويمكن أن ترد هذه القصدية، وعبر المخيلة، إما إلى **العقل النظري** أو إلى **العقل العملي**، في الحالة الأولى هو جلال رياضي (يتعلق بالحجم)، وفي الثانية هو جلال ديناميكي (يتعلق بالقوة). ينشأ الجلال الرياضي من موضوعات تشير إلى تعارض وتباين بين فكرة العظمة المطلقة، الكل، وبين عجز الحسّ عن أن يلبّي تلك الفكرة؛ وإلى تباين بين الحكم الذي تصدره المخيلة على الحجم وبين ذلك الذي يصدره العقل. لكن الألم الذي يبعثه العجز عن تحقيق ذلك المطلب يجد ما يخفف منه أو ما يقابله أو يلغيه في شعور المتعة «الناشىء بموازاة الأفكار الكامنة في واقع عجز ملكة الحسّ لدينا، وبمقدار ما يغدو السعي وراء تلك الأفكار قانوناً ومبدأ لنا». وفي الحقيقة، فإنه من الطبيعي لنا أن نحكم بالصغر على

موضوعات الحس، إذا قيست بأفكار العقل، خلافاً للحس الذي يراها كبيرة، وذلك تبعاً «للاتجاه المافوق الحسّي» عندنا. وهكذا فالمفارقة هي أنه «مثلما استطاعت المخيلة أن تولّد في الحكم على الجميل، قصدية ذهنية لملكات الفكر وذلك بانسجامها مع الفهم، فإنها تستطيع هنا أن تبعث نفس النتيجة ولكن من خلال تعارضها مع **العقل**». أما الجلال الديناميكي فهو ناشىء من أحداث أو موضوعات تكشف عجزنا أمام قوة الطبيعة وتبعث شعوراً بالألم ينقلب شعوراً بالفرح حالما ندرك عظمة حريتنا الأخلاقية المتفتحة قياساً بصمت الطبيعة الأبكم». وبينما يعتبر الجميل ملكاً للحكم الجمالي فإننا نجد أن جذور الجليل تقوم في الذكاء. فالانسان لا يستطيع أن يقف لامبالياً تجاه أشياء الطبيعة ومشاهدها العميقة الإيحاء والرهبة. هو يتجاوز، إذ ذاك، مستوى المخيلة إلى مستوى تقييم عظمة الطبيعة الماثلة أمامه، عظمة تخص العقل في الأساس ـ عظمة تولد في العقل نتيجة غنى وجداني عميق. وكم تبدو عظمة أشياء الطبيعة وحوادثها تافهة وقوتها المخيفة فارغة، وكم تبدو كآبة النفس أمراً عابراً وألمها بلا معنى لا لسبب إلّا لكون الحس عاجزاً عن إدراك تلك الظواهر أو السيطرة عليها بكل الأدراك الواضح الذي يتسم به الاتجاه المافوق حسّي»، وبكل الوضوح الذي يجده أصحاب «العقل» أو مريدو «القانون الأخلاقي»، أولئك الذين يكتفون بالأبدية زمناً وبالنومينا روحاً لهم. وكذا في تجربة الجليل حيث تغدو كأس المرارة ملأى بالفرح؛ وكمثل بيرك يقيم كانط تمييزه بين الجميل والجليل على أساس الفارق بين سرور اللذة وسرور الألم. يقول بيرك في لذة الجليل: «... هذه البهجة لا أسميها لذة لأنها تستحيل ألماً ولأنها تختلف، بما فيه الكفاية، عن أي لذة أخرى نعرفها». أما كانط فيقول في نفس السياق:

«... هناك لذة في استقبال الموضوع كأمر جليل، لكنها لذة من نوع خاص، لذة لا تغدو ممكنة إلا من خلال الألم».

٣ ـ الجليل و«الذات العميقة(*)»

يبتعد كانط عن بيرك، في مفهوم الجليل الديناميكي، في مسألة هامة. تتصل نظرية بيرك اتصالاً وثيقاً بانفعالات وغرائز تتمحور في إطار حب البقاء وتدور عموماً في ميدان الألم والخوف. يقول بيرك: «تتمحور إنفعالات حب البقاء في الألم والخوف؛ هي مؤلمة حين تصيبنا أسبابها مباشرة، وهي ممتعة حين تتملكنا فكرة الألم والخوف من دون أن نكون فعلياً في مثل هذا الحال... وكل ما يستثير هذا السرور أسمّيه **جليلاً**. إن انفعالات حب البقاء هي الأقوى بين جميع إنفعالات الانسان وميوله». تلك هي بقايا التقديم الجميل في الكتاب الثاني من شعر لوكرشيوس الفلسفي الرائع:

> «رائعة الريح في البحر المتلاطم، تدفع زبد الماء بعيداً عن الشاطىء فترميه عنا في ظمأ بعيد قلق؛ هو فرحٌ لإنسان يتعذب بالنجاة من الشر والألم؛ كذلك، تبدو رائعة الحرب، بجيوشها ووقائعها وعنفها، الحرب التي لا علاقة لنا بها، ولا نحن مشتركون فيها».

ويتقدم بيرك خطوة أخرى إلى الأمام فينعت الجليل بمظاهر الدهشة، دهشة غامرة، ملتمعة، ومتألقة: «هي الدهشة التي تنتابنا في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والدهشة هي حال من الإثارة يمسك بالنفس إلى حد الرعب ... الدهشة هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أن الاعجاب والتبجيل والاحترام هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة ... وليس هناك ما يوازي الخوف في تملكه لنواصي العقل ولقواه، ولأنه إدراك عميق للألم والموت فهو ينعكس كما لو كان ألماً

(*) هي في الأصل «Noumenal self»، غير أننا استبدلناها «بالذات العميقة» حاملة نفس المعنى كي تتجنب تقنية المصطلح الكانطي الصعب عند القارىء (م).

فعلياً.» وفي فصل غني من كتابه «الرسامون المحدثون» (حيث الجلال عنده هو العظمة في المادة، في المكان، في الفضيلة أو في الجمال الذي يؤثر في مشاعرنا)، يرى «رسكين» أن بيرك يقع في خطأ مميت: «ما يبعث العظمة أو الجلال في الوجدان ليس الخوف ولا القلق الغريزي وحب البقاء، بل هو تأمل الموت والاحساس بمعاني القدر الآتي أن عمق القدر الأقصى لا يتجسد في الحالات التي نتراجع فيها أو ننزوي وإنما في لحظات التحدي الرائعة. [وأخيراً] فالجلال لا يكون أبداً في ما ينتابنا من مشاعر الرعب أو سكراته». وفي «الالياذة» مقاطع سامية تؤكد ما ذهب إليه رسكين، حيث «أجاكس» الذي ينوء في ظلمة الهزيمة يناشد «زُيس» أن يمنحه الضوء ليرى وليفعل بعد ذلك ما طاب له:

زيُس أزح غمامات الظلمة، أطلع نور النهار، كيما ترى
عيوننا، وليكن موتنا في ضوء الشمس».

وبعد ثلاثين قرناً يكتب تولستوي هذي السطور الجليلة والبسيطة في آن (بعد وصفه لصدى موت «أندرو» على شقيقته الأميرة ماري وعلى حبيبته ناتاشا) فيقول: «كانت ناتاشا والأميرة تبكيان بهدوء عميق، ولم يكن ذلك بكاء لمصابهما الشخصي، وإنما لسرّ الموت الماثل أمامهما والذي امتلك منهما الوعي كله». هو نفس المدى المتصاعد من ميلودرامية بيرك، بل من أفكار لوكريشيوس ورسكين، إلى رؤى تولستوي.

أما موقف كانط فهو يختلف، في الواقع، عن موقف بيرك وعن موقف تولستوي كذلك. فتلك الدهشة [التي تحدث عليها بيرك] حيال موضوعات الطبيعة المهيبة ما هي إلا الخطوة الأولى في تجربة الجليل والتي سرعان ما يتبعها شعور بالسمو العقلي والأخلاقي:

الصخور الضخمة المدلاّة وتلك السحب المكدّسة في
السماء والراكضة بين ومض البرق وقعقعة الرعد، والبراكين

بكل عنفها والأعاصير بجنونها المهول، أو المحيط ساعة هيجانه أو صراخ شلال نهر عظيم، هي تعرض قدراتنا المحدودة مقارنة بما لها من بأس وقوة. إلا أنها تغدو أكثر هولاً وأكثر إثارة حين نكون نحن في أمان، هذه المشاهد جميعاً ندعوها بالجلال لأنها تستثير قوى روحنا فترفعها إلى حيث لم تكن في اللحظات العادية المألوفة، وتكشف فينا عن ملكة للمقاومة من نوع خاص تعطينا الشجاعة كيما نقف في وجه قوى الطبيعة المخيفة».

من الواضح أن افتراق كانط عن بيرك في موضوع الجليل (المتصل عنده بالخوف) ليس أمراً عرضياً، بل هو يستند إلى وعي «الذات العميقة» فيهما. ينسب بيرك الجميل والجليل، على عكس كانط، إلى مصادر وأصول غريزية. هو يربط الجميل بالغرائز الاجتماعية، والجنسية خصوصاً (هو يشترك مع دارون في تقدير الدور التشكيلي والزخرفي الذي يلعبه الجمال في حياة الحيوان)، كذلك هو يربط الجليل بغريزة حب البقاء. فالجميل، بصغره ونعومته ورقته، يستثير فينا شعوراً بالمودة والرهافة، بينما يستثير الجليل، باتساعه وغموضه وروعته، شعوراً بالمهابة. الموضوعات التي تبعث الجلال حسب كانط، يجب أن تكون مخيفة دون أن يرافقها خوف حقيقي، أي دون أن يكون هناك شعور بخطر شخصي داهم - إذ ان وعي مثل هذا الخطر سوف يستنهض فينا غريزة حب البقاء ويلغي بالتالي ذلك الشعور المافوق حسّي [والذي هو أحد أهم عناصر إدراك الجلال]. (عند بيرك، يجب أن يكون هناك خوف فعلي ولكن دون ألم فعلي؛ أما لكانط فإن حضور مثل هذا الخوف الفعلي سوف يجعل الحكم الخالص على الجليل أمراً مستحيلاً تماماً كما أن عبوديتنا للرغبات سوف تمنع قيام الحكم الخالص على الجميل). الشعور بالجلال يجب أن ينشأ من إدراك عجز الحس عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها. الخوف الكامن في تلك الأشياء والحوادث

والاحساس بالألم هما في الواقع أمران لا مفر منهما لأنهما يرفعان من طاقات الروح وينقّيان الأفكار الأخلاقيـة في العقل ويكشفـان عن نوع آخـر من غريزة حب البقاء قائم في روعة العقل وعظمة الإرادة. هوذا الجليل، وتلك هي أسباب متعته والأساس الصحيح الذي يجعل إتفاق الأحكام عليه أمراً ممكناً. فالجليل ملزم، في الحقيقة، بتوفير ارتياح أو رضى له طابـع حتمي وكلّي شامل. وفي الواقع، فإن الحس الأخلاقي لدى الانسان، أي وعي «الذات العميقة»، هو الذي يجعل شعورنا بالجليل أمراً ممكنـاً، تمامـاً كما الحس المشترك في مسألة الجميل. وهناك، في الحقيقة، علاقة ما تجمع بين الجلال والجمال والخير، كما أن هناك استغراقاً في الطبيعة فيه الكثـير من الملامح الأخلاقية. يقول كانط: «لولا تطور الأفكار الأخلاقيـة فإن ذلـك الذي نسميه، بفضـل ثقافتنـا، جليلاً سيبـدو للناس العـاديين مجـرد أمر مرعب. هو لن يرى في حوادث الطبيعة وعنفها وجبروتها وحجمها الهائل غير مظاهر بؤس وخطر ومعاناة تلف الانسان من كل جهة».

ورغم استعمال كانط، كما رأينا، لمفهومي الثقافة والأخلاق، غير أن ذلك لا يخدعنـا إلى حد الاعتقـاد أن كانط يخـطو إلى نوع من التصـور الاجتماعي الذي يربط بين الجلال والجمال والخير. كانط لم يفعل ذلك، بل هو يبني، على عكس ذلك، أخلاقاً فردية سكونية ـ الميل المافوق حسّي لدى الإنسان وتوافقه «المقدس» مع القانون الأخلاقي ـ أخلاق مجردة تبدي حياداً ولا مبالاة تجاه «البؤس والخطر والمعاناة التي تلف الإنسان من كل جهة». ولا عجب بالتالي إذا حاول كانط أن يفرض على كل من الجليل والجميل عبودية مدمرة، وهو الذي ادعى تحريرهما من تصوريـة بومـارتن فإذا بـه يقيّدهما بحرية فارغة عقيمة وبتواصل شعوري مجرّد وخال من كل مضمون. لقد شدّد كانط باستمرار على أن لا دور للتصورات في إدراك الجليل، وان لا حاجة به لأفكار تتشرب من ثقافتنا (بالمعنى الحقيقي والأجتماعي للكلمة) وان الشعور الجلال يجب أن لا يصدر إلا عن إدراك مباشر خالص. الجلال

عند كانط لا يكون لفن أو لذكاء أو لخصال (لأن هذه «تتحدد في صورتها وحجمها بالقصد الإنساني»)؛ الجلال يكون فقط للطبيعة الفجّة، لقوتها أو لحجمها (وإنما ليس لأشياء الطبيعة لأن الأحكام الجمالية فيها ممزوجة دائماً بالأحكام الغائية ـ كما في حال الحيوانات ذات الأغراض الطبيعية المعروفة «التصورات التي تحمل قصداً محدداً.») يقول كانط:

«إذا كان لنا أن ندعو السماء المقمرة بالنجوم جليلة، فيجب ألا تتضمن أحكامنا تصورات لعوالم مسكونة بالكائنات العاقلة أو أن نرى تلك النقاط اللامعة كما لو كانت ملأى بشموس ثابتة تدور الأفلاك حولها، وإنما يجب أن نعتبرها كما نراها وحسب سماء فسيحة متباعدة . . . كذلك إذا كان لنا أن ندعو المحيط جليلاً فيجب ألا نفكّر فيه بنفس الطريقة التي اعتدنا التفكير بها (أي مثقلين بكل أنواع المعرفة وأشكالها والتي هي غريبة على العيان الشخصي المباشر). [نقول ذلك] لأننا اعتدنا أحياناً أن لا نرى المحيط غير مملكة من المخلوقات المائية، أو مصدراً عظيماً للغازات تتحول سحباً في السماء تروي الأرض أو لوناً من ألوان تجزئة الأرض إلى قارات مع الاحتفاظ بها في آن. هذه جميعاً أحكام غائية. أما إذا رغبنا فعلاً في أن نرى المحيط جليلاً فعلينا أن نراه بعيون الشعراء وحسب، أن نرى فيه ما يهز العين لا أكثر، كما المرآة تحدّه زرقة السماء ساعة هدوئه، وكما لجّة جهنم في ساعات غضبه وثورته».

لكنها أوهام في الحقيقة. إذ لم يسبق لشاعر أن رأى الجلال بمثل هذه الصورية الفارغة والمجرّدة. تلك التصورات والأفكار التي رآها كانط غريبة على التجربة الجمالية كما يراها، هي مترابطة في الواقع ومنصهرة في الحدس الجمالي الفعلي، في الجمال كما في الجلال. هي جزء حتمي يسكن قلب الادراك الجمالي. هي تجعل الشعور بالجليل أمراً أصيلاً، غنياً بمضمونه، كما أنها تقدّم أساساً للتواصل الطبيعي من الجميل إلى الجليل، واللذان هما، كما رأى «لونجينس» «ورسكين»، شكلان لنوع واحد من الحكم الجمالي

وليسا نوعين مختلفين كما اعتقد بيرك وكانط. ولهذا يمتدح «لونجينس» شعراً عادياً «لسابهو»Sappho حيث نجد حالة سمو ولمحة عظمة «حتى في ذلك الشعر البسيط». كذلك رسكين ينحو المنحى عينه فيقول: «. . . الجليل لا يمكن فصله من الجميل، وهو كذلك لا ينفصل من مصادر المتعة الأخرى في الفن».

٤ ـ خاتمة

يؤسس كانط، باختصار، لوحة فيها من جهة طبيعة هائلة هيولية بلا شكل ولا حد، وفيها من جهة ثانية إنسان يدرك «اتجاهه المافوق حسّي» ويجد بسبب ذلك التناقض متعته وشعوره بالجلال. الجليل، إذاً، هو في العقل ، ولا مكان بالتالي لتوقع موازاة بين الشيء الخارجي الذي لا شكل له وبين صورته في العقل. ورغم أن كانط يشدد، في تجربة الجميل، على ذاتية القصد القائمة في الانسجام الحر بين ملكات الذهن، إلا أنه بدا مجبراً على منح الصورة مضموناً يخضع، بالتأكيد، لعملية تكييف مسبقة مع الذات. وكما يشير «بوزانكيه» بحق، فإن ما يمكن استنتاجه هو التالي: «ان الأنتصار الذي ندّعيه لأفكار العقل، والتي جرى بعثها بشكل سلبي، هو انتصار أخلاقي مجرّد؛ وتبدو تلك الأفكار وكأنما هي بلا أي دور حقيقي وفاعل وسط كل تلك الضخامة وتلك المهابة القائمتان في العالم الخارجي». لقد دمر كانط ذلك التواصل الذي نعرفه في الجمال الطبيعي، من الأصغر والأكثر رقة إلى الأكثر عظمة وسمواً. كان كانط عاجزاً عن اكتشاف ما هو جليل حقاً في الطبيعة، فاكتفى بأن جعله إشارة ذاتية ورمز انتصار «المافوق حسّي» في الإنسان، رمز غلبة الأخلاق والعقل على الطبيعة، ورمز تفوق «القانون الأخلاقي الداخلي» على «السماء الملأى بالنجوم فوقنا». إعتقد كانط أن ذلك هو السبيل الوحيد لتجاوز حال الركوع اليائس أمام الطبيعة وأمام قوة الله البادية في الريح والهزات والأعاصير. في «الدين ضمن حدود العقل فقط» يقسم كانط الأديان إلى دين «إسترضائي» ودين «أخلاقي». ولكن

أليس ممكناً أن نميّز بوضوح بين مجرد الركوع أمام الطبيعة وبين مقاومتها والانتصار عليها؟ حين يقول هاملت في الإنسان:

«كم هي عظيمة قدراته كم هو واسع إدراكه، كأنه إله!»

وحين يقول ماركهام في لنكولن:

«هو رجل تحمله في وجه الدنيا، تباري به الجبال والبحر».

أو حين يضيف:

«كان فيه لون الأرض، التربة الحمراء، وكان فيه طعم أصول الأشياء ونكهتها».

أليست هذه أفكاراً تجسّد ذلك التواصل المستمر من الحس إلى ما فوق الحس في الطبيعة، ومن الطبيعة إلى الروح في الإنسان. ثم أي «انتصار أخلاقي» لما هو «فوق الحس في الإنسان» أعظم من هذي الأبيات الجليلة فعلاً لشلّي:

... لو أستطيع أن أكون كما في طفولتي رفيقاً لكل غرائب السماء، فأسابق سرعة الأفلاك. لكنها نادرة الآن. فلتكن روحي قوية في صلاة معاناتها، ولتكن، كما هي، قوية ولتكن، كما أنا، طموحة جيّاشة!

في هذا الشوق المبرّح للتوحد مع الطبيعة، وفي هذه الرغبة الجامحة لامتلاك سر قوتها وعظمتها، نستطيع أن نرى وحدة الطبيعة وجذور الإنسان فيها بادية بوضوح رائع.

٥ ـ برادلي وكانط في مسألة الجليل

في واحدة من مقالاته الجميلة يحاول «برادلي» تفنيد فكرة بيرك ـ كانط

التي تقوم في أن الجليل والجميل مختلفان من حيث الماهية، إلا أنه يؤكد، مع ذلك، على الطابع المزدوج للتجربة الجمالية. يرى برادلي أنه إذا رتبت كلمات مثل «لطيف، حسن، جميل، عظيم، جليل»، وبالطريقة هذه، وانه إذا تدرجنا في ذلك الترتيب مستبدلين الكلمة الواحدة بالأخرى التي تليها، بادئين بـ «لطيف»، فلن يتغيّر إذ ذاك شيء كثير. إلا أن برادلي يعتقد، مع ذلك، أن «هناك فارقاً بين سيكولوجيا تجربة الجميل وسيكولوجيا تجربة الجليل». فالإحساس بالجميل، كما يراه براولي، هو من النوع الإيجابي Affirmative حيث هناك شكل مباشر من التوافق بين الموضوع الجميل والذات المتأملة، توافق ينعكس هدوءاً وطمأنينة وشعوراً بالود واللذة. أما في الإحساس بالجليل فهناك مرحلتان. الأولى هي سلبية. هناك أولاً شعور بالوهن في حضرة الشيء أو الموضوع الذي لا سيطرة للحس عليه فيتملكنا شعور بالعجز والهبوط. أما المرحلة الثانية فهي إيجابية، حيث نعود برد فعل قوي، ويتملكنا شعور بالثقة والعظمة المتزايدة وبلون من ألوان الوجد الذي يوحدنا مع موضوعنا.

هذا الفهم يبدو أفضل من تصور بيرك، الذي عرضنا له، حيث الدهشة المرعبة هي اللحظة الأخيرة في تجربة الجليل. وهو يبدو كذلك أحسن وقعاً من تصوّر كانط حيث الانتصار الأخلاقي على الطبيعة هو علامة الجليل الفارقة. كذلك يفنّد برادلي، بحق، تمييز كانط بين الجليل الديناميكي والجليل الرياضي وفي أن الجليل يقوم، بالتالي، في مجرد القوة والضخامة. ويؤكد برادلي بالمقابل أن مقدار النوعية هو العنصر الحاسم في مسألة الجليل.

إلا أن السؤال الأهم يبقى التالي: هل يحتاج الإحساس بالجليل إلى هاتين المرحلتين المتناقضتين؟ وكيف تتحول الأولى إلى الثانية؟ أليس هناك بعض الميلودرامية في تصور إستحالة مثل هذا الشعور السلبي العنيف، الموشّى بالسواد، إلى شعور إيجابي رائع وإلى فرح غامر! إنها أسئلة تبدو

أسهل بكثير من الأجوبة. إلا أنـه يمكن القول، بـالرغم من ذلـك، أن التجربة الجمالية هي إدراك للجانب النوعي أو الكيفي من الطبيعة، إدراك يشكّل الإنفعال فيه موقف الذات، كاستكمـال أو نقض أو تواصـل، في مقابل الجانب الموضوعي الخارجي. في كل تجربـة جماليـة هناك نـوع من الخروج من الذات إلى الموضوع، نوع من التواصل الوجداني المتخيل مع الموضوع، هناك تموّج، مد وجزر، يليه أخيراً هدوء وسكينة وطمأنينة. أما تجربة الجليل فهي أعلى أشكال التجربة الجمالية وأكثرها قوة؛ هي كثيـرة التعقيد عظيمة الإنفعال: وهي بدائية وروحية في آن. إلا أنها ليست على مرحلتين (سلبية وإيجابية) كما يعتقد برادلي، وليس هناك بالتأكيد، انتصار على الطبيعة، كما رأى كانط، ولا هي شروط الدهشة المرعبة التي تـأخذ بمجامع العقل والحس، كما ظن بيرك. هناك فعلاً حركة درامية، مزيج من المشاعر والأهـواء، كما المـوسيقى تعلو بعنف، لكنها تبقى كلهـا في إطار السياق الشعوري الأساسي للتوحد مع الموضوع الجليل أو الفعل الجليـل والتمتع به. (فعل أو موضوع هو، على قول «الكسندر»، ممكن وغير ممكن في آن، نحسّه ونعتقده قائماً في قلب الأشياء). في تجربة الجليل، لا يأتي ذلك الصوت «الخافت الناعم» الذي سمعه أليشع فوق الجبل بعد الريح القوية العنيفة التي تمزق الجبال، ولا يأتي بعـد الهزات المـروعة أو النـار المدمّرة، وإنما هي حاضـرة برقتهـا في الريـح والهزات والنـار. لقد أدرك «ووردز ورث»(*) (words worth) ذلك تماماً:

أن تنظر للطبيعة،
لا كما في ساعات طيش الصبا،
بل أن تسيخ السمع،
لموسقاها الإنسانية الهادئة والحزينة،

(*) وليم ووردز ورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) شاعر ورمانسي أنجليزي مبدع (م).

قوية «جبارة» بما يكفي ،
ولكن بلا قسوة ولا جلبة.

كذلك «فرديناند» Ferdinand في «العاصفة» :

. . . جالساً وحيداً،
أبكي ثانية حطام أبي الملك،
كما الموسيقى ، بوقعها الناعم ،
تنسل إلى البحار فتهدّي غضبها،
وإلى نفسي فتسكّن انفعالي.

وكذا «هاملت» في إدراكه أن عواطف الإنفعالات المبرحة سوف تنتهي إلى قرار؛ وكذا «شلي» في أغنيته:

بين كل جلبة السمفونيات،
لن يبقى غير نغمة واحدة،
نغمة خريفية عميقة،
جميلة رغم حزنها.

وهكذا يحق لنا الادعاء مع «كيتس» :

. . . أن تحمل كل الحقائق كما هي .
وأن تبصر كل ما في الدنيا هادئاً ساكناً،
تلك هي ذروة العظمة.

هي ذي ذروة العظمة، وذلك هو منتهى الجلال.

IV

نظرية شيلر الجمالية

كان كتاب كانط «نقد الحكم» موضع ترحيب وتمجيد، لا من مريدي كانط وحسب، بل ومن الهيجليين أيضاً. كذلك لقي العمل ذاك ترحيب «غوته»، رغم تبرمه بما فيه من ميتافيزيقيا. إلاَّ أن أعظم أثر تركه الكتاب إنما كان في وعي «شيلر»(*).

١ ـ كانط وشيلر

في مقدمة «رسائل حول التربية الجمالية عند الانسان»، يقول شيلر: «في الحقيقة، لا استطيع أن أنكر واقع أن الأفكار التي ستلي إنما تستند، في الأساس، إلى مبادىء كانطية». وهكذا فإنك لتستطيع أن ترى بوضوح في «رسائل» شيلر، كما في مقالته «الحُسن والسمو»، آثار الأفكار الكانطية في التجانس العفوي، في الانسجام الحر لملكات الذهن، وفي التلاؤم، كأساس للمتعة الجمالية. تحمل نظرية شيلر في مسألة الجليل تـأثيرات من «لسنـغ» و«وينكلمان»، إلا أن التأثير الأهم يبقى من كانط. يرى شيلر اننا حين نكون أمام موضوع جليل فإن تعارضاً يحدث بين الحس والعقل، وهكذا «فإن الكائن الفيزيائي والكـائن الأخلاقي ينفصـلان في أجلى صـورة. . .

(*) شيلر، فيلسوف انجليزي من أصل الماني، ولد في أتنسن ألمانيا سنة ١٨٦٤ وتوفي في لوس انجيلوس سنة ١٩٣٧، معروف بمذهبه الانساني وبمباحث ميتافيزيقية أخرى. (م).

والـذي يجعل الأول يـداني الأرض هو نفسـه الذي يجعـل الثاني يقـارب المطلق».

يرى شيلر، مع كانط، أن هناك تناقضاً بين ما هو فيزيائي وما هو أخلاقي، بين الطبيعي والروحي، وبين الظواهري والجوهري، وهو يرى، كما كانط أيضاً، أن التجربة الجمالية هي الجسر الذي يصل هـذه بتلك، فيردم الهوة بين الاثنين. على الانسان «أن لا يكون هذه أو تلك... على الانسان الَّا تحكمه الطبيعة وحدها ولا العقل وحده، بلا قيد أو شرط. يجب أن تكون الشرعتان [الطبيعة والعقل] في استقلال تام، وأن يكونا مع ذلك مكملين واحدهما للآخر».

كان بين شيلر وروح «غوته» شكل من أشكال الغـربة، لـذلك جـاءت أعمالـه في «الرسـائـل» «والحُسن والسمـو» وفي «الشعـر البـدائي والوجداني»، محاولة في التوفيق بين كـانط وغوتـه. في «الحُسن والسمو»، يعرّف شيلر الحُسن كخاصية للروح الجميلة، ويعرّف السمو كخاصية للعقل السامي. أما في «الشعر البدائي والوجداني»، فهو يساوي بين الشعر العامي والطبيعة، بينما يرفع الشعر الوجداني فوق الطبيعة، فالشاعر البـدائي هو طفل الطبيعة «ولهذا فنحن نتلمس وقع الطبيعة الواضح في أعمال الشعراء القدماء... أما الذي يصلك من الشعراء المحدثين فهو مناخ من الأفكار. إلا أن شيلر، وهو في صدد بنـاء تركيب طبيعي روحي، يضيـف : «ان فكرة الانسانية الجميلة لا تقوم في واحد من الاثنين، وإنما في اتحاد الاثنين معاً». غير أن شيلر لم يستطع بلوغ ذلك التركيب الذي يطلبه، فقد كان كانطياً وبقي على الدوام كذلك. وفي اللحظة التي كان «غوته» يغني إدراكه الشاعري للحياة باهتمام حقيقي بعلوم الطبيعـة، ظل «شيلر»، وكـما رآه هيجل، مستغرقاً نفسه «في سبر الأعماق المثالية للعقل».

٢ ـ الفن كلعب وكمظهر جمالي

لا ينفصل مفهوم شيلر للجمال والفن، كما كـانط، من موقفـه في

طبيعة الانسان. فالانسان عنده هو حسّي روحي في آن معاً. الغريـزة المادية تقيّده بالمكان والزمان وتحيله كائناً سلبياً محدداً يستظهر دوافع طبيعته السفلية ويعبّر عنها. أما الغريزة الصورية فهي ترفع الانسان إلى المستوى الروحي، تجعله فاعـلاً وكائنـاً محدداً. هي تجسـد شرعـة العقل في إرادة الأخلاق والادراك النظري. ولأن الانسان ليس مادة كلياً ولا روحاً كلياً، بـات الفن والجمال نسيـج تداخـل دافعين معـاً، الحسّي والعقلي، نتـاج الغريزي والصوري في وحدة الدافع ـ اللعب.

مفهوم الدافـع ـ اللعب هذا مصـدره كانط، كـذلك في العـلاقة الجمالية، يؤكد شيلر، تعود الأشياء إلى ملكات الذهن، على نحـو عام، دون أن تختص بهذه أو بتلك ـ كما في حال العلاقة المنطقية أو الفيزيائية. يقول شيلر بكثير من الوضوح: «... وحده اللعب يستكمل ما في الإنسان ويطوّر بشكل تلقائي طبيعته المزدوجة... فالإنسان جاد فقط في ما يوافقه، في ما هو خيّر وكامل، إلا أنه يلعب مع الجمال... هو قرار العقل أن لا لعب إلا مع الجمال، وألّا يلعب الإنسان إلّا في الجمال. وبمعنى أعم وأدق نقول إن الإنسان لا يلعب إلا حين يكون إنساناً بالمعنى الكامل للكلمة، ولا يكون كاملاً إلا حين يلعب».

أما موضوع هذا الدافع ـ أللعب فهو الجمال. والجمال هو شكل، Lebande. هو ليس الشكل الحيّ بالمعنى الفيزيـولوجي، فليس كـل حيّ جميلاً بالضرورة، تماماً كما أنه ليس من العدل أن نحذف من ميدان الجمال كل ما لا حياة فيه. في التجربة الجمالية، بشكليها الإبداعي والتقييمي، تفقد حتمية الطبيعة سطوتها، كما تندمج الصورة بالمادة في وحدة مباشرة تامة. إن النحّات أو المثّال لقادر أن يضع في قطعة رخام مقداراً من الشكل الحي الذي ربما افتقده كثير من الناس. الحياة بالمعنى الفيزيولوجي لا تكفي. فأن تبلغ الجمال يعني أن تكون حياة الانسان صورة، وصورته حياة، فتكون حياته حية في فهمنا، وشكله حيّاً في مشاعرنا. الجمال، إذاً، هو في الآن نفسه: موضوع وحالة ذاتية. ولذلك فأن تفكّر في الشكل فقط هو أن تحيله

فارغاً تافهاً، كذلك أن تشعر بحياة موضوعك فحسب هو أن تحيلها إحساساً عرضياً لا معنى فيه.

وكيما يوضح شيلر آراءه في مسألة الجمال فهو يطوّر نظرية خاصة في الشكل الجمالي. يقول كانط في «**نقد الحكم**» متناولاً الشعر: «هو لعب أداته الوهم، الحاضر في اللذة المتأتية، ولكن دون أن نخدع به، إذ انه يعبّر عن تجربته كمجرد لعب يمكن استخدامه، مع ذلك، بواسطة الفهم». وهو يعرّف الشعر بـ «فن توجيه اللعب الحر للمخيلة وجعله كما لو كان عملاً جاداً للفهم». وما الدافع ـ للعب في الانسان إلا شوق ورغبة في عالم الوهم، عالم الظواهر، وعالم الشكل الجمالي. لكن شيلر يؤكد، كما كانط، أنه ليس خداعاً ولا هي أرض أشباح، كما أرادنا أفلاطون أن نعتقد. هو عالم ربما كان، مع بعض التحوّز، أكثر صدقاً وجوهرية من عالم التجربة العملية نفسها: «أن تعتبر الظاهر جمالياً لأمر يقتضي، في الحقيقة، إنكاراً واسعاً لكل واقع وخروجاً فعلياً عنه».

في هذا الميدان الممتع من اللعب والظواهر يجد الانسان انعتاقه من القيود الفيزيائية والأخلاقية، فيتمتع بتأمل حرّ وخالٍ من القلق. وعلى عكس ما يحدث في إدراكات الحقيقة المنطقية ومعارفها، فإن الانسان، هنا، يدخل عالم الأفكار دون أن يطلق عالم الحس. لقد غدا متكاملاً، فاعلاً، وكائناً كلياً كاملاً، فتوحدت فيه الروح والمادة بعدما كانا منفصلين في اللذة وفي الادراك كما في الواجب. هو الآن حرّ لأنه استطاع أن يبلغ حال توازن داخلي بين القوانين. الجمال هو عامل التوحيد الأعظم، هو لا يجانس بين العقل والحسّ فحسب وإنما «بواسطة الجمال يتقدم إنسان الحس نحو الصورة والفكر، وبواسطة الجمال يعود إنسان الروح إلى المادة ويلامس ثانية عالم الحس... وبينما تجزّىء الادراكات الأخرى الانسان، لأنها تتمحور إما في الجانب الحسّي أو في الجانب الروحي، فإن الادراك الجمالي وحده يعيد للانسان كليته، لأنه يطلب الاثنين معاً: الحس والروح».

الجمال ـ ميدان اللعب والظاهر ـ هو إذاً توحيد للروحي مع الحسّي. هو توحيد للضرورة الكانطية مع الحرية، للكلي مع الجزئي وللنومينا مع الفينومينا. ثم ان للجمال طابعاً اجتماعياً فهو يسهم في توحيد بنى المجتمع وتشكيلاتها: «وحدة التواصل الجمالي يوحّد المجتمع لأنه إطار ما هو عام ومشترك بين كافة أفراده... والجمال وحده هو موضوع استمتاعنا المشترك كأفراد وكنوع، كممثلين للنوع... وحده الجمال يوزّع السعادة على الجميع وفي ظلّه يتاح للمرء أن ينسى واقع انه كائن محدود».

٣ ـ التربية الجمالية للانسان

بهذا البحث يكتسب عنوان عمل شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للانسان» كامل معناه. ومن المفيد أن نوضح بداءة أن شيلر لا ينسب للجمال والفن وظيفة إملائية ـ تربوية. شيلر يبدو في ذلك واضحاً، فيقول: «ان فكرة فن جميل موجّه (فن إملائي) لا تقل تناقضاً عن فكرة فن إصلاحي (اخلاقي)، إذ لا شيء هو أكثر تنفيراً من أن تفرض على العقل ميلاً معيناً». الفن هو منارة تعين إنسان الحس في سعيه لبلوغ العقل. والتجربة الجمالية هي فاصل لذيذ مضيء، وتأمل حر، هي لحظة مقدسة حيث ينعتق الانسان من ربقة الحواس ومن إلزامات الواجب والعقل. في هذا التأمل الهادىء لا يبدو الانسان صورة وحسب أو مادة وحسب، وإنما هو موحَّد ومتكامل. والانسان، في هذه الحالة، لم يجر استغراقه بعد في تحديد اخلاقي معين، وعلى ذلك فإن القيمة الأخلاقية والتربوية الكامنة في الفن إنما هي تلك الامكانيات التي يوفرها لقيام تحديد أخلاقي.

وظيفة الفن، إذاً، لا تقوم في تعليم وصايا أخلاقية، أي بإملاء أفكار محددة. الفن يقود إنسان الحس نحو ميدان الواجب والعقل، وهو يسهم في استعداد الانسان لانجاز الزامات الضمير ووظائف العقل. والتربية

الجمالية توحِّد في الانسان بين الطبيعة والعقل. هي تربط الحس بالعقل، وتضفي على الروحي والعقلي قدراً من الواقعية. هذا الانسان المثالي الخالص يتمثل في الدولة، التي هي الصورة الموضوعية والقانونية والتي يسعى الأفراد لأن يذيبوا في وحدتها كل فروقاتهم واختلافاتهم. أما السبيل إلى دفع الحال العرضي في الانسان إلى مستوى الانسان المثالي وإلى تأكيد حضور الدولة في الفرد فيقوم من خلال طريقين: «الأول حين يقوم إنسان المثال بإخضاع إنسان التجربة والحس، وتقمع الدولة الفرد، أو حين يتجسد الفرد في الدولة، ويسمو الانسان من مستوى الزمن العرضي الزائل إلى مستوى الفكر». الطريق الثاني - رفع الفرد إلى مستوى القانون والأخلاق والعقل المجسدة في الدولة - طريق ممكن ويستطيع تجاوز الطريق الأول - قمع الدولة للفرد - من خلال التربية الجمالية. ومن الواضح أن أثر التربية الجمالية، إذاً، يتجاوز مرحلة إحلال الانسجام بين الحس والروح في الانسان، نحو قيام تجانس أعلى بين الفرد والدولة.

٤ ـ خاتمة

يمثل كانط، بلا شك، المصدر الأساسي لمبادىء نظرية شيلر الجمالية. وكما كانط، قاوم شيلر في الفن الاتجاه الحسّي والاتجاه التصوري، لقد قاوم كل ما يخضع العقل لمجرد اللذة أو للحقيقة المجردة أو للفعل الأخلاقي.

يحذِّر شيلر قراءه من أخذ مفهومه في اللعب، بمعنى اللهو أو اللعب الذي نمارسه في حياتنا اليومية أو بمعنى أوهام خيال أو صور أحلام. لكن ميدان اللعب هذا يبدو بوضوح ميداناً فارغاً، غامضاً ويفتقر إلى الواقعية، كذلك يبدو بوضوح أن صاحب Burger - spiele إنما يحاول، في النهاية، نحت نظرية في الفن تناسب برجوازية عصره وعلى مقاس «رجال الأعمال المتعبين». ورغم معارضته، مع كانط، لنظريات اللذة، اللذة المجرّدة،

وللنظريات الحسية، فإن نظرياتهما كانتا موقفاً يرضي الغرور الفكري للطبقات الوسطى الصاعدة، ويضع الفن فوق مشاكل المجتمع ومسائل الحياة الفجّة والمألوفة:

> هو [الفن] أكثر من ذلك، فلنتقدم من «الموزية»(*) بآيات العرفان، لأنها تبدّل في صورة الواقع المظلمة إلى فن هادىء نقي.
> أما القول أنها تبعث الحقيقة أو تماثل الحقيقة، فذلك وهم وخداع.
> الحياة أمرٌ جاد، أما الفن فلحظة سكينة....

كان كانط وشيلر يعبّران عن وضع اجتماعي [تاريخي] محدد، انقسم الناس فيه قسمين: اغنياء لا عمل لهم وشغيلة فقراء. وفي موازاة ذلك قسم كانط وشيلر الحياة إلى ميدان عمل وميدان لعب: «الحياة أمر جاد، أما الفن فلحظة سكينة».

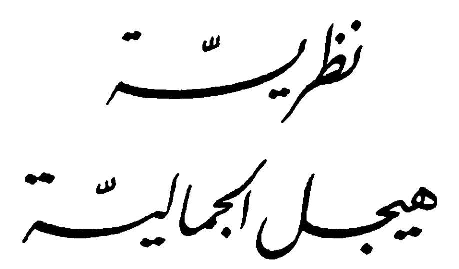
الانسان، حسب شيلر، يلعب بالرموز الجمالية، بالأشكال، التي هي أكثر حقيقة من موضوعات التجربة اليومية العادية، والحقيقة في تلك الرموز والأشكال لا تعني أنها تنفذ إلى قلب الحياة الأعمق، وإنما هي، ببساطة، رؤية من أجل الرؤية، أي أنها أقل اعتماداً على الحواس وانها حرّة من الرغبة العملية المألوفة: «مع العين والأذن تبدو الحواس أقل خضوعاً لسيطرة الطبيعة، معهما يبدو الموضوع، موضوع إتصالنا، أبعد قليلاً... الموضوع في الرؤية والسمع هو صورة نبدعها نحن... وفي اللحظة التي يبدأ فيها [الانسان] تمتعه بواسطة النظر تكتسب الرؤية قيمة مستقلة، فيغدو إذ ذاك حرّاً، بالمعنى الجمالي، فتعلو لديه غريزة اللعب».

(*) «الموزية» أو «الميوز» هي إحدى آلهة الفن عند الاغريق (م).

يبني شيلر نظريته في الشكل الجمالي على نوع من الثنائية النفسية. فهو ينسب الشكل إلى احساسات الصوت والنظر دون إحساسات الذوق واللمس والشم. ولكن لنا أن نتساءل مع بوزانكيه، بأي حق يمكن اعتبار بعض ادراكات الحس مظهراً وبعضها الآخر حقيقة؟ أليس كل احساس من احساسات الجسم ردة فعلٍ؟ هي نفس المسألة التي أربكت كانط في تمييزه بين اللذة الجمالية المستندة إلى الشكل وبين تلك المستندة إلى خواص الحواس. لكن كانط ظل على تماسكه المنطقي فميّز الشكل - جوهر المظهر الجمالي - من الخواص القائمة في الموضوع الذي يستثير الحس.

في فلسفة الفن عند شيلر هناك، بلا شك، ملامح غنية كثيرة، إلا أنها تضيع في الرداء الذي يضمها. إن كل تفسير لنظرية شيلر في اللعب والمظهر الجمالي لا يستطيع إلا أن يلحظ أن فيها تهرباً من قضايا الحياة وفراراً من الواقع، وإنها تحوّل الفن أداة تسلية لا أكثر. أو بكلام آخر، إلى لهو عالي القيمة. ولا غرابة بالتالي أن يكون شيلر أحد أكثر انصار نظرية الفن للفن حماسة، ولا غرابة كذلك في أن يكون أحد أقدم أشكال هذه العبارة L'art pour L'art قد ذيِّل (في جورنال بنيامين كونستانت) بلائحة استشهادات من كانط وشيلر. أما لانج K. Lange في ألمانيا فقد طوّر مذهب شيلر في أن الفن لعب ومظهر نحو مقولة أن الفن هو، نوع من البديل الذاتي؛ كذلك يرى غروس K. Groos في لعب الإنسان» أن اللعب هو فاعلية حرّة واعية ثم يذهب إلى حد اعتبار الفن شكلاً من أشكال النماء عند الشاب تماماً كما أن اللعب هو شكل من أشكال النماء عند الأطفال. إن نظريات كهذه لا تحتاج إلى تمعن شديد لتبيان أصولها وأبعادها الاجتماعية فهي تشير بكثير من الوضوح إلى مظاهر الخلل الاجتماعي ومظاهر الفوضى والانقسام التي تتحكم بالحياة المعاصرة.

*
**


نظرية
هيجل الجمالية

جماليات هيجل في سياق ماورائياته

كانت جماليات هيجل، لفترة ما، وكما فلسفته، الأكثر انتشاراً ونفوذاً في أوروبا. ولربما كان صحيحاً أن نضيف، أنه باستثناء أفلاطون وأرسطو فإن ما من فيلسوف آخر قد أنجز مقدار ما أنجزه هيجل، فمحاضراته التي تشكّل بمجلداتها الأربعة عملاً مذهلاً، ملأى بمباحث تاريخية وتحليلات في الفن وأعمال الفن هي في منتهى الدقة. ورغم التعقيدات الميتافيزيقية التي تلف هذه المباحث والتحليلات، إلا أنها تبقى غنية برؤيتها العميقة وبنقدها الجمالي الرصين.

١ ـ الفن أعلى أشكال الجمال

الفن ـ أو جمال الفن كما يجري وعيه في عقل الانسان ـ هو موضع اهتمام هيجل. وتبعاً لمزاجه هو ولاحتياجات فلسفته، بدا هيجل ميالاً لاعتبار ذلك الجمال الذي نبدعه بوعي منا كأعلى أشكال المطلق أو الروح. ولهذا بالضبط يضع هيجل جمال الطبيعة خارج إطار جمالياته: «... يبدو أننا محقون في افتراضنا أن جمال الفن هو أعلى من **الطبيعة**. فجمال الفن جمال مبدع، مولود جديد للعقل، وبمقدار ما يبدو **الروح** ونتاجاته أعلى من الطبيعة وظواهرها، كذلك يبدو جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة».

جمال الفن عند هيجل هو تألق الروح، وهو أكثر إشراقاً من جمال الطبيعة. هو لم يكن إذاً في وضع من يقول مع جويس كيلمر J.Kilmer:

أظن أني لن أرى أبداً قصيدة لها جمال الشجر.

. . . . . .

القصائد يصنعها المجانين من أمثالي، لكن الله وحده قادر على صنع الشجر.

أما لهيجل فإن الله هو الروح، والروح يجد في الانسان أكمل حضور له.

في نتاجات الفن يمكننا أن نتلمس هذا الحضور المثالي لله، للروح، على نحو أدق بكثير وأعمق بكثير مما نجده في ظواهر الطبيعة. وفي الحقيقة فإن المضمون الروحي للجمال يرتفع مع ارتفاع مستوى الكائنات، أي مع تطورها العضوي. فالزهرة هي أكثر جمالاً من الساقية، والحيوان هو أكثر جمالاً من الزهرة، والانسان هو أكثر جمالاً من الحيوان، رغم أن الجمال الأصيل والحقيقي هو نتاج الروح.

إلا أن هيجل لا يخرج جمال الطبيعة من ميدان الجماليات كيما ينتهي إلى هيدونية(*) Hedonisn لا يريدها، أو إلى نظرية أخلاقية للفن، كما أراد تولستوي. إن هدف هيجل الواضح لا يقوم في الحط من قيمة الفن، بل في إعلائه. ولذلك فهو يقاوم كل تصور يعتبر الفن مجرد ترف تافه أو مجرد أداة تربوية أخلاقية. هو يعترض على اعتبار الفن مجرد لهو: «في الفن الانساني نحن لا نعنى بمجرد اللعب، أياً كانت درجة بهجته أو نفعه، وإنما نحن معنيون بتحرير الروح البشرية من المادة ومن كل الشروط الجزئية المحدودة».

(*) Hedonism نظرية أخلاقية تذهب إلى أن اللذة أو السعادة هي الخير الأعظم والغاية الأقصى (م).

كذلك يعترض هيجل، وبنفس القوة، على كـل نظريـة تحيل الفن عظة، أو أداة في خدمة غاية منفصلة غريبة عن الفن، «فالعمل الفني إذ ذاك»، يقـول هيجل ، «سيكـون أداة نافعـة في تحقيق غايـة لها أهميتهـا وحقيقتها، ولكن خارج ميدان الفن».

٢ ـ كانط وهيجل

هيجل يحصر جمالياته، إذاً، في ميدان جمال الفن، من جهة، ويناضل من جهة ثانية ضد الفلسفات التي تنسب إلى تصميم أخلاقي مفروض من الخارج، أو التي تنفي عنه قيمته الذاتية أو غناه الداخلي. ما هو، بالتالي، معنى الفن؟ ما هي وظيفته؟ وكيف يكون الفن تجسيداً للروح وميداناً له في آن؟

في الإجابة على هذه الأسئلة لا بد من المقارنة بين «جوهر» الميتافيزيقيا الهيجلية والميتافيزيقيا الكانطية. يطلق كانط على فلسفته اسم **الفلسفة النقدية** لأنه اعتقد أنه استطاع تبيان فاعلية **العقل النظري** وحدوده. لقد ظن أنه تمكن من إعادة ظواهر التجربة إلى تجانسها بواسطة مقولات الفهم القبلية، وأن يعيد تأكيد الحقائق النـومينائيـة Noumenal بواسـطة فرضيـات **العقل العملي** القبْلية، وأنه تمكن أخيراً، وبواسطة **الحكم**، من ردم الهوة القائمة بـين ميدان الـطبيعة والحس وميـدان ما فـوق الحس. أما مثـالية هيجـل الشمولية فقد كانت على تناقض مع تقسيم كانط للواقع إلى عالمين: عالم الفينومينا وعالم النومينا. لقد دفع هيجل العقل إلى مرتبة عالية بالغة السمو مكّنته من معرفة كل الواقع معرفة شاملة ومناسبة ـ واقع يتقدم باطراد كيما يبلغ حقاً درجة المطلق والروح والله. إلا أنه يجب الاعتراف أن واقعاً هو الروح نفسه، في حالة تكامل وتطور، هو بلا ريب وعلى نحو ضمني واقع عقلي، ويجري إدراكه بالتالي بواسطة العقل البشري (الذي لم يعد الآن مجرد أداة معرفة وإنما غدا جزءاً من **العقل**). وهكـذا تجد الفينـومينا والنـومينا أصلهما وتحققهما في الواقع. ويغدو الكون مسرحاً للعقل، وتغدو الأبـدية

زمناً، غير أن الوعي البشري يبقى أقدس أقداس العقل، أما موسم تفتحه فهو حين يثمر كل الفكر - والفن والدين - في لحظة الفلسفة، لحظة التجسّد الأخير والأكمل للروح(*). وفي انتظار ذلك الفعل الأخير فإن حالة من العقلانية تسكن عالم الحس وتظهر في عملية تطور تدريجية إلى أن يكتشف الروح ذاته كاملاً فيبلغ أعلى تحقق له.

أما الجمال، في هذا الكون الهيجلي العقلاني، فهو الحضور الحسّي لـ **الفكرة**. لكن **الفكرة** هذه هي عند هيجل، العملية الكونية الملموسة في وحدتها المتكاملة. ما هي وحدة العملية الكونية هذه؟ هي الروح، لا ككل فارغ مجرد متسامٍ، ولا كمجموع انطباعات ذرية محدودة وجزئية، بل هي الاثنان معاً، هي وحدة الفينومينا والنومينا، وحدة الحتمية والحرية، ووحدة الطبيعي وما وراء الطبيعي. يركز هيجل، دائماً، وكما نلاحظ، على ملموسية **الفكرة**، وهو أمر جوهري في فلسفته. هو ينتقد الفكرة الافلاطونية، فهي تتسامى على التجربة. **الفكرة** عند هيجل هي العقل الذي هو شامل لا محدود وفردي محدّد في آن معاً: «... لن نستطيع، بهذا المعنى أن نحدد **الفكرة المطلقة** بأدق من القول انها العقل **(الروح)**، ونضيف أن هذا العقل الذي نعود إليه ليس عقلاً محدوداً، أي عرضة لشروط الادراك الحسي وقيوده، وإنما هو عقل مطلق وكلي يحدد بذاته **الحقيقة**، وبالمعنى الأكمل للكلمة».

٣ - الفن تعبير عن الروح

الفن كتسجيد حسّي للفكرة هو جزء من **العقل المطلق**، إلى جانب الدين والفلسفة. هو إذاً، واحد من ثلاثة أشكال تتحقق فيها

(*) الروح Spirit في النظام الهيجلي هي في الأصل Geist بالمذكّر (م).

حرية الروح ويجري التعبير عنه. هو أول ظهور **للمطلق**؛ هو تعبير محسوس عن **الحقيقة**. يجتمع الفن مع الدين والفلسفة في نفس الإطار، إذاً، ولا يتميز الفن منها إلا في شكله - أي في تعبيره المحسوس، وفي طواعية أخيلته، الأمر الذي يحيل الفكرة شيئاً يمكن التقاطه بالحس:

«هذه المجالات الثلاثة التي تمتلك، بشكل أساسي، مضمونا واحدا وهو **المطلق**، ولا يتميز واحدها من الآخر إلا في شكل تقديم ذلك المضمون إلى الوعي الانساني... هذا الشكل من الادراك الحسّي يبدو ملائماً للفن، بمعنى أن الفن هو الذي يقدّم الحقيقة للوعي عبر المظهر الحسّي، غير أنه مظهر يترك خلف الظاهر معنى أعلى وأكثر قيمة، رغم أنه ليس مطلوباً منه، حسب وظيفته، أن يعبّر في الحس عن الطابع العقلاني الكلّي للفكرة».

وعلى هذا، فالجمال رغم تميزه الميتافيزيقي، هو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية والرداء الحسّي - أي المضمون والشكل. هو ليس التقاطاً لتجربة نوعية يجتمع فيها المضمون والشكل على نحو جوهري وتكشف من خلال وحدتها الجمالية - الميتافيزيقية عن حقيقة الحياة. الفن، حسب هيجل، هو تعبير حسّي عن مضمون مثالي، ولفظة مثالي لا تنتسب إلى العمل الفني الناجز الذي يندمج فيه المضمون والشكل فيتحولان إلى بيان بالسياق المثالي للحياة. لفظة مثالي تنتسب، تحديداً، إلى المضمون قبل تحولاته الجمالية اللاحقة. يقول هيجل: «مضمون الفن هو **الفكرة**، أما شكل عرضها فيقوم في اشكال الحس أو صور المخيلة».

هذا التصور يلقي ظلاً من الشك على جدية تأكيد هيجل في أن غاية الفن تقوم في ذاته، وفي أن الفنان يعبّر عن مجمل الحياة. لكن الحقيقة هي أن هذا الفصل بين المضمون والشكل إنما يرتّب جملة نتائج هامة. هو يستكمل في تحديد هيجل للفن كرمز حسّي لمضمون ميتافيزيقي. وهو يقود

هيجل إلى اعتبار الفن نوعاً من التمهيـد للفلسفة، ومحكـوم عليه بـالتالي بالموت، أي باستيعابه في الفلسفة.

وهكذا بات ممكناً لهيجل أن يقدّم، بالتالي، نظريتـه في أنواع الفن وأن يضع تاريخ الفن في ثلاث مراحل حسب مستوى العلاقة القائمة بين المضمون والشكل.



II

مراحل الفن وأنواعه

ما هو موقف هيجل من التواصل الجدلي لتاريخ الفن؟ وما هو معياره في ذلك؟

الفن هو الانكشاف المحسوس للفكرة. الفكرة، بكلام آخر، هي المضمون، والتجسيد المحسوس هو الشكل. الفكرة في الفن «هي عرض فردي للواقع، الذي تقوم وظيفته في تجسيد الفكرة ـ في جانبها الظاهر».

وعلى هذا الأساس، فإن قيمة أي نوع من أنواع الفن إنما تتحدد بمدى ملاءمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها. وتقاس هذه الملاءمة بمدى الملموسية في التعبير عن الفكرة وبطبيعة النسيج المادي الذي يشترك في ذلك التعبير. ويتمثل كل نوع فني تاريخي في مادة محددة أو في نسيج محدد يكون هو الأكثر ملاءمة له. وأخيراً فإن النوع الفني هو شكل العلاقة بين الفكرة ومظهرها كتحقق ملموس.

يتألف تاريخ الفن من سلسلة مستويات تاريخية موازية لمراحل إنكشاف الروح في عملية وعي ذاتي، عملية معرفة جوهره المطلق. أما أشكال العلاقة التاريخية بين الفكرة وتجسّدها الحسّي فهي تقع في ثلاثة: الرمزية، الكلاسيكية، والرومانسية.

١ ـ المرحلة الرمزية: العمارة

في هذه المرحلة، الفن هو رمزي، «في أشواقه الدفينة وفي قلقه وسرّه وجلاله»، لكن الرمزية هنا ليست الرمزية الطبيعية المألوفة التي يتوكأها كل فن حيث ترمز العواطف والأفكار والتجارب إلى معانٍ جمالية، وإنما هي بالمعنى الأدق رمزية تضع الرمز ضد الفكرة والتجربة أو خارجها: «في البدء، تكون أشياء الطبيعة ملقاة كما هي، وقبل أن تمنحها الفكرة معنى وأهمية، فتجري في التعبير عنها، وفي تفسيرها، كما لو أن الفكرة نفسها تقوم فيها. .».

يسجّل الفن الرمزي، أو يتوازى مع بدء مرحلة الانسان في تحوّله إلى الوعي الذاتي الروحي وبدء تميّزه من الطبيعة. في هذا الفن تبدو الفكرة غامضة مشوشة وغير محدّدة. هي لم تستطع اخضاع المادة. هناك قصور في الفكرة، قصور في المضمون، الأمر الذي ينتج بالتالي قصوراً في الشكل. وهكذا فإننا نلمح، على سبيل المثال في نحت وعمارة قدماء الهندوس والمصريين والصينيين، غياباً للشكل، كما نلمح فيها اخطاء فادحة في الحجم وعجزاً عن السيطرة على الجمال وتشكيله. وسبب ذلك، في رأي هيجل، إنما يقوم في أن مضمون ذلك الفن، أي فكرته، لم يكن كاملاً ولا مطلقاً.

وكيما يوحي الفن الرمزي بالروح القائم خلف مظاهر الطبيعة، فقد لجأ ذلك الفن إلى المبالغات وإلى ما هو غريب وغير اعتيادي. لقد بدا ذلك واضحاً، لهيجل، في الفن البدائي التوحيدي في الشرق. وهكذا فإن الفن الشرقي القديم ينير موضوعات الحس بنور الفكرة المطلقة ويسوّي الأشكال الطبيعية لتعكس عالم الفكرة. غير أن الفكرة التي يجري التعبير عنها تحتفظ بتعارضها مع الوجود الظاهر وبتميّزها منه. لكن الفن الشرقي يعجز عن تحقيق هدفه ذاك. وهكذا فإن حالة من الانفصام، اللاتكافؤ، تظل قائمة بين المضمون والشكل، وتبقى المسافة بين الفكرة وشكل تجلّيها امراً

واضحاً. هما متنافران، ينفي واحدهما الآخـر، وتبقى الفكرة غـير الشكل وتظل في جلالها وحدها.

أما أعلى أشكال الفن الرمزي وأكثره تميّزاً فهو فن العمارة. هو يرفع معبداً لروح الله، وهو «رائد في الطريق نحو تحقق يليق بالله». هو يفتح فضاء يتسع لإلّه، ويجسّد له بيتاً يكرّس للروح. بل هو أكثر من ذلك. ففي مواجهة العواصف والمطر والوحوش كان فن العمارة يبني تجمعاً آمناً «لجماعة» الله. لقد تجاوز ثنائية العقـل والطبيعـة وأسهم في تنقية العـالم الخارجي وفي توحيده وجعله متجانساً تحت قوانين العقل.

كان فن العمارة يبني معبداً لله، لكنه لم يستطع أن يعبّر عن الله. لقد كان البناء والفكرة التي يرمز إليها في حالـة انفصال. كـانت الفكرة والشكل منفصلين، والعلاقة بينهما غـامضة، إذ لم يكن بمقـدور المثال أن يتحقق كروح في مادة العمارة ونسيجها. فنسيج العمارة هو الأكثر مادة بين كل الفنون، وتبعاً لذلك فهو يخضع لقوانـين الميكانيكيـا. لم تكن اشكال العمارة لتتناسب مع الفكرة، لقد كانت اشكالاً لطبيعـة جامـدة إنتظمت بواسطة قوانين التناسق.

٢ ـ المرحلة الكلاسيكية: النحت

في المرحلة الكلاسيكية يخرج العقل من سباته، يكسر قشرة الغموض التي كانت تلفه، ويتوهج في تحققه الـذاتي شكلاً إنسانياً يوحّد بين المعنى والمبنى، بـين الفكرة وتجسّـدها المحسـوس. في هذه المـرحلة يتخـذ الفن الكلاسيكي من الشكل الانساني، المثالي، رمزاً للعقل الانساني الكلي؛ هو رداء العقل، وهو الروحانية في بعديها الفردي والملموس. هو ينقّي الشكل الانسـاني من العيوب التي علقت بـه أثناء المـرحلة الحسيَّة، ويحـرره من الأعراض الظواهرية الكثيرة. لكن الروح لا يستطيع أن يتبدّي للعين إلا

من خلال حضوره المادي، ولا يمكن اتهام هذه التشكيلة المادية الجمالية بأنها حطٌّ من مستوى الروح، بل هو رفع إلى مستوى الروح.

في النحت يبلغ الفن الكلاسيكي ذروته وكماله. كانت العمارة مرحلة تنقية العالم الخارجي، إذ جرى تقريب الطبيعة من العقل، وختمها بخاتم الروح، وشيِّد معبداً للاله. أما الآن فقد دخل الاله نفسه المعبد «بنور الفردية التي شقّت طريقها إلى المادة الجامدة مانحة الأشياء نكهتها الخاصة». النحت، في مادته ونسيجه، ما زال بالطبع فجاً غير مصقول، إلا أن الروح قد بُعث فيه بفعل حضور الاله الذي كان تمثاله أكثر من مجرد تطبيق للميكانيكيا، وإنما حسب أكمل الصور الإنسانية التي تعكس الجوهر الروحي في كماله وسرمديته وقداسته. في النحت يقترب الشكل من المضمون ويندمجان على نحو مباشر في فردية روحانية. في النحت يتوهج الشكل الانساني بنور المضمون الروحاني «ويجري توظيفه في الفن الكلاسيكي لا كوجود حسّي صرف، وإنما كوجود وكشكل طبيعي يتناسب مع العقل».

٣ ـ المرحلة الرومانسية: الرسم، الموسيقى، الشعر

المرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة الفن الرومانسي. هنا ينشأ ثانية، كما في الفن الرمزي، تناقض بين المضمون والشكل، ولكن في مستوى أعلى روحياً من التناقض الأول. كان قصور الفن الرمزي، في الأساس، قصوراً في فكرته التي تؤلف مضمونه. أما في الفن الرومانسي فإن التناقض بين الفكرة وبين شكل عرضها إنما يوضح بجلاء سمو الفكرة أو الروح المطلق على الشكل الحسّي، كما أنه يشير إلى الميدان الذي يتناسب فعلاً مع الفكرة حيث تستطيع أن تنشر فيه كامل حقيقتها.

أما بخصوص ما تحقق في الفن الكلاسيكي من وحدة بين المضمون

والشكل وبين الالهي والانساني، فإن ذلك لم يكن ليتحقق إلا لأن [تصور] الاله الاغريقي لم يكن كاملاً بل خالطته أخيلة حسيّة فأمكن تمثيله بالتالي من صورة جسمية. هذه المرحلة الكلاسيكية تبدو، من وجهة نظر الفن، المرحلة الأكثر كمالاً. غير أن هذا بالضبط هو الذي يـوضح، من جهـة ثانية، عجز ذلك الفن عن بلوغ الكمال الروحي وعجزه عن إظهار الفكرة كفكرة وعن جعلها مضمونه الروحي الدائم. هذا الفن الكلاسيكي [بكل التوازن الذي حمله] لم يكن بمقدوره أن يستمر كذلك. لقد كان لزاماً على تلك الوحدة، المستندة إلى خواص شكلية بدائية والمحدودة بعلاقات طبيعية ثابتة، كان لزاماً عليها أن تنهار [وأن تفسح في الطريق لغيرها بالتالي].

إله الرومانسية هو الاله المسيحي. وهـو لا يظهـر في شكل حسّي وإنما كروح مطلق؛ ومضمونه المحدد هـو العقل. ولا تبـدو الوحـدة بين الالهي والانساني ممكنة إلا في الروح، في المعرفة الروحية. يتجاوز الروح المطلق، اللامحدود، الكـلـيّ المخيّلة الحسيّة والوسط الحسي ويبدو أبعد من أن يسعه معبد خاضع لقانون الميكانيكيا أو شكل إنساني محدود وظواهري. لقد بنى فن العمارة معبداً للاله، ووضع النحت في المعبد تمثالاً للاله. أما الآن فالله أو الروح ـ وقد خرج من تجريدات الرمزية الغامضة وانعتق من ملموسية الكلاسيكية ـ الكلاسيكية المحددة والجزئية ـ فهو يـواجه مـا يمكن تسميته بالجماعة، أي جمهور مؤمنيه.

كيف يلتقي الله مؤمنيه الآن بعدما بات في كامل حقيقته، متحرراً من الصور الجسمية ومن فراغ تجريدات ذاته الأولى المنعزلة التي لم تكن قد انكشفت بعد؟ وكيف يسجّل الفن هـذا اللقاء وكيف يحتفـل به؟ يقـول هيجل في «فلسفة العقل»:

«. . . الله لا يبحث فقط عن شكله أو يطلب تحقيق ذاته في أي شكـل خارجي، ولكنـه يبحث عن ذاته في ذاتـه، أي

باعطاء نفسه الصورة الملائمة في عالم الروح فقط. الفن الرمزي يتجاوز مطلب تصوير الله في شكل خارجي جميل، هو يقدّم الالهي الآن كروح أعلى من كل ظاهر، ولا يستوعبه الظاهر إلا مجازاً، وأن يسكن بالتالي في قلب الوجود الظاهر ويسعى باستمرار للتفلت منه. وهكذا فإن أهمية هذا الظاهر تبدو الآن أمراً نسبياً».

وفي «فلسفة الفن الجميل» يقول هيجل:

«هو [الفن] يجب أن يمثل لحياتنا الداخلية، تلك التي تتحد بموضوعها كما لو أنه ذاتها، أي يجب أن يمثل للروح، للقلب، للمشاعر، تلك الحياة التي تسعى بوصفها مجال الروح إلى طلب الحرية والتي لا تجد نفسها إلا في عالم الروح الداخلي. هذه الحياة الداخلية، العالم المثالي، هي مضمون الرومانسية، وهي تجد بالضرورة ما يعبّر عنها في مشاعر وأفكار ذاتية وفي أشكال ومظاهر من النوع نفسه. ويحتفل عالم الروح والعقل بانتصاره على العالم المادي، ويجعل ذلك الانتصار بادياً حتى في العالم المادي، وذلك من خلال الفكر الذي يطغى على الظاهر فيكاد يزول».

الروح الآن هو في ميدان العقل ويتجسد في مظاهر تعكس هموم الفكر والقلب في كينونتنا الداخلية المثالية. وهكذا فالفن الرومانسي هو وليد العواطف والقلب والنفس والاشواق الالهية ويتجه، في الآن نفسه، نحوها. المشاعر هي جوهر الرومانسية، هي اداة توحيد وتعال رائعة. وما التصوير الجمالي للروح كشعور ذاتي، كإله، كمطلق إنكشف لجماعته، إلا رمز انتصار الذات على العالم الخارجي. في الفن الرومانسي يتضاءل حجم الوسط الحسّي، إذ يجب التعبير عن الروح بالفكر، وحتى وإن لم يكن فكراً تاماً فهو يبقى، بين كل صور الحس، الأقرب إلى الفكر.

تتجسد روح الفن الرومانسي في الرسم والموسيقى والشعر. هي الأقل مادة بين سائر الفنون، وهي توحّد بين الروحيّ والحسيّ وبدرجة تبدو أكثر شفافية مما تجده في العمارة والنحت.

أ - في الرسم تغدو الرؤية، التي لا يمكن الاستغناء عنها في العمارة والنحت، أمراً مثالياً(*). لم يعد الفن الآن محكوماً بالضخامة، كما في العمارة، أو بتمثلات ثلاثية لأبعاد، كما في النحت. لقد استطاع الرسم الآن أن يظهر الأبعاد الثلاثة على نحو مثالي وبذلك «فهو يحرر الفن من موضوعية الشروط المكانية». ولأن الرسم مثالي، فهو يستطيع بالتالي أن يصوّر مشاعر القلب الانساني أو يقترحها، ويستطيع أن يصوّر جوانب الطبيعة ومشاهدها كلوحات ملأى بالمشاعر، أي كنتاجات للوعي مرفوعة للروح.

ب - لكن تمثيل الرسم للفن الرومانسي يبقى، مع ذلك، تمثيلاً قاصراً. وقصوره إنما يكمن في «موضوعيته». فهو لا يزال أسير المكان. وهو لا يستطيع في أحسن حالاته، أكثر من تقديم معرفة أفضل للروح في وسط مادي سكوني. هنا تغدو الموسيقى نقيضاً للرسم. فهي ذاتية. وهي لا تبدي كبير تمسك بالمكان، إلا كصدى مثالي، كتواصل في العقل. هي حرّة من قيود المادة والامتداد، وهي لا تقوم، كنتاج فني دائم، إلا في الذاكرة وعلى نحو مثالي (إذ ان النغمة تزول لحظة نفرغ من سماعها). في الرسم تحولت الرؤية أمراً مثالياً، إلا أنها بقيت لوناً أو ضوءاً يتحرك في مساحة مادية. أما في الموسيقى فإن المضمون المادي ذاك يجري نقضه، فيزول ويتحول إلى معطى سمعي. تدخل الموسيقى، وقد تحررت من كل قيد، إلى مشاعر النفس فتظهر جوهر

(*) يستعمل هيجل لفظة Ideal بالمعنى الذي اصطلحه العقلانيون، أي كمرادف للفكر الخالص أو للروح (م).

حياتنا الداخلية. هي خطوة متقدمة على الرسم لأنها تجسّد «مثالية واضحة ومشاعر ذاتية في مظاهر تتألف من أنغام رنانة بدل الأشكال المرئية».

ج - غير أن أعلى أنواع الفن للرومانسي هو الشعر. هو أعظم انتصار يحققه الفن. الموسيقى هي مشاعر، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محددة. والشعر مشاعر كذلك، لكنها مشاعر واضحة قوية ومتجانسة. الموسيقى، بتوحيدها التام بين الوسط الحسّي والمضمون الروحي، إنما تسجّل تحولاً من الحسية الخالصة في الرسم إلى الروحية الخالصة في الشعر، تماماً كما أن النحت بتوحيده بين الشكل والمضمون هو لحظة تحول من الرمزية إلى الرومانسية: «ينشق مجال الفكرة... وتخرج من حدود الموسيقى، فتجد في فن الشعر تحققها المناسب الذي كانت تبحث عنه».

يشكّل الصوت، بمثاليته العارضة، مادة الموسيقى. هو الرنّة والإحساس بها، وهو متصل بالمشاعر. لكن الخيوط التي تشد الفن إلى الأرض (وقد غدت في الموسيقى خيوطاً من الذهب تكاد لا ترى) هذه الخيوط القيود لا تنكسر إلا في الشعر. في الشعر يستخدم العقل الصوت [لا لذاته] وإنما كيما يعبّر به عن إدراكات وتصورات مثالية. لم يعد الصوت في الشعر مجرد مادة، كما في الموسيقى، بل هو الآن ظلّ أو إشارة لشيء هو أكثر وأبعد من مجرد صوت، إشارة إلى مجال الروح. وظيفة الصوت الآن تشبه وظيفة الحرف. فكلاهما، المسموع والمرئي، هما مجرد إشارتين إلى العقل، إلى الفكرة. الفكرة التي يجسّدها الصوت الشعري هي الآن فكرة ملموسة، ولم تعد، كما في الموسيقى والرسم، غامضة مجرّدة. إلا أن مادة الشعر الحقيقية ليست الصوت وإنما المخيّلة والفهم؛ ولأن المخيلة جزء حتمي في كل فن أمكننا بالتأكيد أن نجد في كل فن بعضاً من الشعر. غير أن ما يميّز الشعر هو أن المخيلة، مع الفهم، تشكّل فيه العنصر الطاغي.

الشعر، إذاً، هو الأكثر سمواً والأكثر حرية بين كل الفنون. مسكن الشعر عالم الروح، هو ينتمي إلى حياتنا الداخلية، حياة المشاعر والعقل. عند هذه اللحظة بالذات - في أسمى أنواع الفن، في الشعر - يتجاوز الفن ذاته، «هنا يهجر [الفن] مستوى تمثيل العقل في صور حسية، ويتقدّم من شعر الفكر المتخيلة إلى نثر الفكر».



III

موت الفن

في كتابه «ما هو حي وما هو ميت في فلسفة هيجل»، يقول «غروتشه» بحق: «النشاط الجمالي... عند هيجل هو شكل من أشكال إدراك **المطلق**، أحد أشكال حل المسألة الفلسفية الكبرى».

من الواضح، بداءة، أن تعريف هيجل للفن الجميل كتعبير حسّي عن **الفكرة** هو ميتافيزيقي في الأساس. **الحقيقي والجميل** هما واحد في المضمون ولا يختلفان إلّا في الشكل: الحقيقي هو **الفكرة** كما تدرك صراحةً للفكر، بينما الجميل هو **الفكرة** في صورة تعبير حسّي. الفارق بين الاثنين، في لغة هيجل، هو التالي: «... الفكرة، مجسّدة في الجمال الفني، ليست **الفكرة** بالمعنى الدقيق للكلمة. هي ليست **المطلق** كما يدركها منطق ميتافيزيقي... إلا أن **الفكرة**، كفن جميل، هي مع ذلك **الفكرة**... كتعبير فردي عن الحقيقة تتبدى فيه - أو جانب منها على الأقل». كذلك جاء تقسيم هيجل لتاريخ الفن موازياً «لحقيقة أن **الفكرة** وتشكيلها الظاهري، كتحقق ملموس، ملزمان أن يتطورا نحو حال من التلاؤم التام». في الفن الرمزي يقوم الشكل باقتراح **الفكرة**، لا أكثر. في الفن الكلاسيكي، تبدو **الفكرة** في انسجام مع الشكل. أما في الفن الرومانسي فإن الفارق بين الاثنين يعود ليبرز من جديد نتيجة وعي **الفكرة** لذاتها، إدراك الذات للحياة الداخلية، والتي هي أبعد من كل حسّ وأعلى منه.

ولأن نسيج الشعر يكاد يكون غير مادي تماماً، بل يكاد يكون روحياً، بدا الشعر أعلى أنواع الفن قاطبة، أكثرها مثالية، وقادراً على التعبير عن أعظم ما في ذاتنا من مشاعر.

١ ـ تسامي المضمون الروحي في الشعر على الشكل الحسّي

الأمر البارز الذي يجب أن نلحظة هنا هو أن انتصار الشعر إنما كان، وفي الآن نفسه، هزيمة للفن. يرى هيجل، منسجماً مع تصوره الميتافيزيقي للجمالية، أن أبواب السماء مفتوحة أمام الشعر لأنه يستطيع أن يحلّق عالياً دون جسد، دون شكل. والشعر قادر، على عكس الموسيقى، أن يسترد ذاته وأن يفتديها:

«إذ ذاك يسترجع الروح مضمونه الذي أودعه نغمة الموسيقى، ويكشف ذاته في كلمات، لكن هذه لا تتخلى كلية عن عنصر الصوت بل تذهب إلى دلالته الخارجية الصرف في التواصل. وبسبب امتلائها بالأفكار الروحية فإن النغمة الموسيقية تصبح صوت الكلمات الملفوظة، وتتحول اللغة بدورها من غاية بذاتها إلى أداة للتعبير المثالي الذي ما عاد مكتفياً بواقعه الداخلي الصرف. هوذا جوهر الفارق الذي رأيناه بين الموسيقى والشعر. إن مضمون فن الكلام هو مجموع أفكار العالم وقد فصّلتها المخيلة، ومضمونه هو الروحي الذي يستشعر غربة في مثل هذا الميدان المثالي، والذي يدرك، حتى في خروجه إلى العالم الموضوعي، أن ذلك الشكل الخارجي ليس إلا رمزاً يختلف عن مضمونه الذي يدركه تماماً».

وهكذا فإن الهوّة التي تقوم في الشعر، بين المضمون والشكل، تبدو أعمق مما هي في أي فن آخر. والطبيعة النغمية للكلمة تبدو بلا معنى وفي طلاق تام مع المضمون، أي مع الفكرة والشعور والوعي. وإذا كان لها من معنى فهو في «أنها إشارة إلى كونها مختلفة عن مضمونها الروحي». هي

حرف، رمز، يشير إلى وجود الروح. لقد تحقق في الشعر على نحو شفاف ذلك الذي كان مجرد رغبة عمياء في الفن الرمزي، أو ذلك الذي كان في الفن الكلاسيكي مجرد وحدة ساذجة بين الروحي والمادي، وبين الإلهي والبشري. الشعر هو براءة أو شهادة لحرية الروح في ميدان الفن. في الشعر يتحرّر الفن من مادته، من تجسيده الحسّي، ذلك الذي دخلته الروح [رويداً رويداً] في الرسم ثم في الموسيقى. هو الآن مسكون، كلّه، بالعقل وبأفكار القعل. هذا الصعود للفن من العمارة، باستنادها إلى الثقل والميكانيكيا، إلى النحت بأبعاده الثلاثة مصوّراً الشكل الإنساني في مثاله؛ ومن النحت إلى الرسم، حيث هو رؤية صرف في مساحة مسطحة، إلى الموسيقى بمثاليتها العارضة. ولكن ذروة السمو وأعلى الفن إنما هو الشعر حيث الصوت، وهو البعد الشكلي الوحيد فيه، غريب كليَّة عن المضمون الروحي وعن تصورات الشعر وإدراكاته.

هيجل يفصل بين الشكل والمضمون، وهو ينفي عن القصيدة تلك الوحدة المفترضة بين الشعور والفكر والمخيّلة والخبرة والإيقاع والصوت. وبدلاً من ذلك، يقدّم هيجل تقسيماً تاريخياً للفن؛ ونظريته في الفنون المتخصصة تبدو محيّرة وعلى حظ قليل من النجاح. ما يجب أن نعرفه، أساساً، هو أن حدّ الفن عند هيجل هو أنه تجسيد محسوس للفكرة، وان حركة الفن الداخلية لا تستهدف تحقيق ذاته، أو تحقيق كمال خاص به، وإنما هي حركة تهدف إلى تجاوز الذات، أن يحلّق فوق ذاته. لكن نظرية هيجل تلك هي، وبالتأكيد، نظرية يصعب الدفاع عنها. فرغم أهمية المادة في الفن، وهو ما يؤكده هيجل بحق، إلا أنه لا يمكن اعتمادها وحدها معياراً في عملية تصنيف الفنون. كذلك نقول إن المادة في الفن ليست مجرد عامل سلبي، بل هي عامل موجب، فاعل، يشكل تحدياً للفنان ويستتبع بالتالي جهداً وعملاً. هذا التحدي هو شيء مثمر في الفن. ففي سياق هذا التحدي وفي مسعى التغلب عليه تنشأ مفاهيم الفنان، فتتوضح وتتبلور

وتغدو نتائج. وبمعزل عن كونها مادة صمّاء، فإن ما يمنح العمل الفني هويته ونوعيته إنما هي مادته ـ الطين، المعدن، اللفظة، اللون. إن تمييز هيجل بين المفهوم والمادة، بين المضمون والمعنى، يبدو أمراً حاسماً في نظريته الجمالية. وما يراه هيجل أن في الشعر «يهجر [الفن] نسيج التقديم المتجانس للعقل في شكل محسوس ويتحول من شعر الفكرة المتخيلة إلى نثر الفكرة» يعني أن نخلط بين وظيفة اللغة في العلم ووظيفتها في الشعر. فالكلمات في العلم هي إشارات أو مراجع تشير إلى شيء ما أبعد منها، إلى موضوع ما أو فكرة ما. أما في الشعر فإن الكلمات هي في تبادل تعبيري وذلك في سياق ما ترمز إليه من تركيب جمالي شامل. لغة العلم تشير إلى وقائع هي أما صداقة أو كاذبة، ولكنها لا تستطيع أن تشرح جمال بحيرة لحظة الفجر، أو لوحة ساعة الغروب، أو ضحكة طفل، أو ذلك السحر الأبدي الكامن في الحب. في كلمات الشعر المسكونة بالسحر تتوهج كل تجربتنا ويجري التعبير عمّا يختلج من مشاعر. النثر، حسب بروفسور بركهيرست، هو فرضي بينما الشعر إيقاعي وتعبيري. إن ما يرمي إليه هيجل في مذهبه إنما هو التأكيد، الدقيق والمتسق، ان معنى القصيدة لا يقوم في ما تضم من لوحات وأحداث ومشاعر وأفكار، بل في كونها رمزاً أو إشارة إلى مضمون روحي متسامٍ.

هذا الاعلاء الهيجلي للشعر إلى مستوى يقارب المثالية الخالصة، حيث الخيال نسيجه الحقيقي الوحيد، يقود منطقياً إلى ما بلغه «غروتشه» [بعد ذلك] حيث الفن هو بكليته مثالي، بمعنى أنه حدس (عيان) روحي مكتمل قبل أية صلة له بالخارج. ويسحب غروتشه مفهومه هذا لا على الشعر وحده وإنما على ميدان الفن كله، فيماثل الجمالية بالحدس، والمنطق بالتصور. وعلى هذا فالفن عند غروتشه، ليس حدساً أو عياناً لتصور ما، هو ليس تمثيلاً محسوساً للفكرة. هو تعبير مستقل عن الروح سابق للتصور المنطقي، بالزمن لا بالمرتبة. الفن، عند هيجل، هو التمثيل المحسوس للفكرة، وهو

يقارب في لحظة الشعر عتبة الفكرة، عتبة الفلسفة. هيجل يفصل، إذاً، بين شكل الشعر ومضمونه كيما يمجد قيمته ونوعيته الروحيتين. إلا أن شيئاً من ذلك لا يتحقق. تبدو فلسفة الفن عند هيجل خاضعة لمنطقه الميتافيزيقي، وهي تجعل الفكرة في الفن، أو محطه المطلق، أمراً روحياً مثالياً مبالغاً فيه، وعلى كثير من الهشاشة وتعوزه واقعية ضوء النهار. محكوم على الشعر، إذاً، كما موسى على جبل نيبو، أن يموت في نفس اللحظة التي يطل فيها على أرضه الموعودة: «. . . الشعر هو ذلك الفن الذي نبلغ به نقطة ينشق فيها الفن فينفي ذاته ويتجاوزها، نقطة يكتشف معها الوعي الفلسفي طريقاً أفضل في الدين وفي نثر التفكير العلمي؛ . . . يذهب الشعر في نفي نسيجه الحسّي [أو مادته] إلى الحد الأقصى، فلا يكتفي بتحويل مادة العمارة الثقيلة الصمّاء إلى نغمة، إلى رمز له دلالته، بل هو يحيلها إلى مجرد إشارة تخلو من كل معنى. وبهذا فهو [الشعر] يدمّر تلك الوحدة بين المثالية الروحية [المضمون] والوجود الخارجي [الشكل] وإلى الحد الذي يطال مباشرة مفهوم الفن وأسس وجوده. وهو بذلك إنما يودّع منطقة الحسّ برمتها ويغادرها منتمياً بكليته إلى المثالية [الروحية]. هذا التحول من النقيض إلى النقيض، من العمارة إلى الشعر، يتدرج عبر النحت والرسم والموسيقى».

٢ ـ الموت الوشيك للفن

هوذا قدر الشعر، أعلى أنواع الفن قاطبة. لكن مصير أنواع الفن الأخرى، والأقل منزلة من الشعر، ليس أفضل حالاً وإنما يجري استيعابها جميعاً في نشاط روحي أعلى. إن تطور المطلق، عند هيجل، لا يتوقف؛ فهو، حسب غروتشه، «كان حازماً في اعتقاده أن كل شكل من أشكال الروح (خلا الشكل الأخير) هو مجرد سبيل مؤقت ومتناقض من سبل إدراك المطلق». وما الفن إلا التعبير المحسوس عن **الفكرة** ـ أول تعبير أو تجسيد لها. هنا تكمن عظمته ومأساته في آنٍ معاً. فلو كان همّه غير همّ الفلسفة ـ

المطلق، **الحقيقة** ـ لو طلب ما هو أقل من ذلك في الكينونة والمعرفة، لجرى كيف ما طاب له ولامتلك وظيفة دائمة [مستقلة] يسعى لتحقيقها. ولكن بما أن وظيفته هي ميتافيزيقية [حسب مذهب هيجل]، في جعل **الروح** مدركاً بالحسّ، فإن دوره الثقافي يكون قد استنفد. لم يعد قادراً أن يستمر كشكل من أشكال معرفتنا **للمطلق**. وفي أشبه ما يكون بصلاة للذات يرتفع الفن نحو العقل كاملاً وحرّاً من نقائص النسيج الحسّي والتجسيد المادي. وفي صيغ كثيرة الوضوح يقول هيجل: «لا يمكن اعتبار الفن، لا مضموناً ولا شكلاً، كأعلى أو أكمل أشكال تقديم هموم حياتنا الروحية الحقيقية إلى الوعي... إن المستوى القائم في العمل الفني وفي نتاجات الفن عموماً لا يفي على الإطلاق بالحاجة الأعلى لدى الإنسان. إن الأمر هو أبعد من مجرد مدح نكيله لأعمال الفن أو نعوت تجعل تلك الأعمال سامية وجديرة بالعبادة... هوذا موضع التفكير والفكر »:

وعلى غرار فيكو Vico وماكنلاي Macanlay فإن هيجل يقدّم فلسفة للتاريخ والفن تبدو سكونية وثابتة. ورغم توليده المستمر لألفاظ مثل بذور وتطور، إلا أنه ينظر إلى الفن كانتشار تدريجي **لفكرة الجمال** وبطريقة آلية ـ جدلية، يخدم غرضها ويحقق غايتها في مرحلة تاريخية محددة وعبر سلسلة مراحل محددة. هو لم يتبيّن الحياة عملية طبيعية تدريجية ملموسة (حيث الثقافة هي نتاج التفاعل الحي بين الإنسان وبيئته الموضوعية ـ وليست مجرد إدراك تدريجي آلي **للفكرة**) وأن هذه الحياة لا يمكن وضعها أو اختزالها في صيغة جدلية؛ وهو لم يثمّن الفن، كذلك، ككشف دائم التجدد ودائم التطور للمعاني العميقة التي تتراكم في خبرتنا. وعلى ذلك، فإن الفن هو، تاريخياً وثقافياً، فلسفة تمهيدية، مدخل إلى الميتافيزيقيا. هو محاولة وشوق إلى تجاوز ذاته. وهو يحمل في ذاته بذور زواله. ورغم أن هيجل في المقطع الأخير من مقدمته الطويلة يقول: «لم ينهض ذلك البانثيون الفني الرحب إلا كتحقق خارجي **للفكرة**، وليس المهندس والبنّاء غير روح

الجمال ساعة يقترب من إدراك ذاته، وليكمل تطوراً في تاريخ العالم له من العمر قرون»، وهو كان يعتقد أن ذلك التطور قد اكتمل فعلاً. وفي مطلع المقدمة عينها يرى هيجل أن الفن إنما جرى سجنه في المشرحة كيما يمكن تشريحه وعلى نحو علمي. هو الآن شبيه بالفئران البيض التعيسة الحظ في مختبرات البيولوجيين وعلماء النفس، يشرّح إلى أشياء ونتائج لا يفهمها، ربما، إلا العلماء الهيجليون - مثل **الروح والمطلق** وغيرهما.... في زمن مضى [وعلى حد قول الرواية] تنبأ حزاقيل، أثناء احتلال بابل، أن العظام الصدئة في الوادي سوف تكسى لحماً ودماً وستبعث فيها الحياة، وبعد أربع وعشرين قرناً يقترح هيجل أن الحياة في الفن قد خمدت، وبطلَ فيها كل صدق وكل معنى. يقول هيجل: «في كل الأحوال، يبقى الفن، لإمكاناته الكثيرة، كشيء من الماضي. أما بعد ذلك فهو يفقد حقيقته الأصيلة ومعناه، ويغدو دونما ضرورته الأولى ومركزه السامي في الواقع، وليندرج بعد ذلك في عالم أفكارنا وينتمي إليه. إن الحاجة لقيام علم للفن تبدو اليوم أكثر إلحاحاً عما كانت عليه يوم كان الفن، كفن، يكفي وحده لتقديم الرضى الكامل والمقنع».

٣ - إستيعاب الفن في الفلسفة

ماذا يحدث، إذاً، للفن؟ الفن، عند هيجل، مثله مثل الدين، إنما هو لحظة يجري استيعابها في الفلسفة [خطوة في الطريق الموصل إلى الفلسفة]. يقول هيجل في «فلسفة العقل»:

«هذا العلم [الفلسفة] هو وحدة الفن والدين. وبينما يبدو الفن في منهجه، وباعتبار شكله، نتاجاً ذاتياً، فيقارب المضمون الحقيقي بأشكال كثيرة منفصلة، وبينما يتفرع الدين فروعاً تبسط ذلك المضمون في صور عقلية يجري تأملها؛ تمتاز الفلسفة في كونها قادرة، لا على جمع كليهما وحسب، وإنما في توحيدها لهما كذلك في أبسط الرؤى الروحية، فيجري

رفعها، بذلك، إلى مستوى الفكر الذي يعي ذاته. هذا الوعي هو الوحدة المعقولة (من خلال الفكر) بين الفن والدين حيث تُدرك عناصر المضمون فعلاً ضرورياً، وتبدو تلك الضرورة فعلاً حرّاً».

كذلك يقول هيجل في «فلسفة الفن الجميل»:

«ولأن الفن يحمل في ذاته حدوداً لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني نحو أشكال تبدو تلاؤماً مع المضمون الروحي. هي ذي دلالة الفن وقصوره في آنٍ معاً، وهو التقييم الحقيقي الوحيد الذي يمكن منحه للفن في أيامنا هذه. إذ لم يعد الفن الأوروبي، بالنسبة لنا، السبيل الأفضل لالتقاط الحقيقة. لقد مضى العهد الذي برز فيه الفن عالياً لأنه استطاع أن يرسم ما هو إلهي من خلال تصورات الإدراك الحسّي. هو بالضبط موقف المسلمين(*) (وغيرهم)، كما انه موقف نجده في أعمال الإغريق أنفسهم في تلك المعارضة العنيفة التي يبديها أفلاطون وهوميروس وهزيود للتصور الشعبي [الفني] للآلهة. هناك فترة في طفولة كل مدنية يمثل فيها الفن دور الإشارة التي توحي بأمر آخر يقوم خارجها. وما تطور تاريخ المسيحية نفسها إلا دليل على ذلك. لقد قدّم ذلك التاريخ في يسوع وفي موته وخلاصه ملامح ميدان أمكن للرسم أن يجد فيه إلهاماً لا يثمّن، أما موقف الكنيسة فترنح بين حماية ذلك الفن أو لجمه أو بساطة، عدم الاهتمام به. ولكن بفعل حب المعرفة والبحث العلمي والشوق الروحي الجامح إلى التجديد والإصلاح الذي بدا في عصر الإصلاح، أمكن إخراج كل الخيال الديني من الميدان الحسّي الذي كان يحتضنه، فتركّز بكليته، وإلى الأبد، في الروحية الداخلية لحياتنا الشعورية وفي فكرنا الواعي... وبالطبع لنا أن نأمل بفن يسعى إلى بلوغ درجات أعلى من

(*) يبدي هيجل في أكثر من موضع تقديراً عميقاً لموقف الاسلام من الفن (م).

الكمال التقني؛ غير أن ما يجب أن ندركه تماماً هو أن الفن، بشكله الخاص، لم يعد بقادر على تلبية متطلبات حياتنا الروحية السامية والعميقة. . .

أما ما هو أقرب من الفن في إطار الحياة الواعية فهو الدين. والتصور الذي يستخدمه الوعي الديني هو التصور الخيالي Imaginative Concept. لقد استعيد **المطلق** من الخارج، حيث كان في الفن، وغدا بفعل المخيلة أكثر روحاً، وبدا مسكنه في القلب والعواطف وفي حياتنا الداخلية الشعورية. . . فالتعبد، كشكل من أشكال الحضور الديني، يقع بالضبط خارج أرض الفن. هو ينبع من حقيقة أن الفرد يعاني من الموضوع الذي أحاله الفن محسوساً في محاولة لدخول ملكوت الحياة الشعورية، وهكذا فهو يوحّد نفسه به بحيث يغدو هذا الحضور الجوّاني، ومن خلال قوة المخيلة والعواطف، جانباً أساسياً في **المطلق**. . .

أما الشكل الثالث والأخير في تطور العقل المطلق فهو **الفلسفة**. . . إن جوانية التعبّد التي رأيناها ليست بحالٍ أعلى أشكال الجوّانية. ولا مفر من الملاحظة أن أنقى أشكال المعرفة هو **الفكر** الواعي الحر. . . وفي منظور فلسفة كهذه يرتبط الفن والدين كجانبين لحقيقة واحدة في مفهوم موحّد. . . وإذ يشكّل الفكر الإنساني أكثر الأشكال جوّانية وملاءمة مع الحياة الذاتية؛ هذا الفكر في أعلى صور إدراكه للحقيقة، أي كفكرة، هو الواقع في أجل معانيه الموضوعية والكليّة، ولا يمكن إدراكه إلا من خلال نسيجه هو أي بواسطة الفكر الخالص».

هذه المطوّلة ليست إلا خطبة ساعة الدفن. هو صراخ «مات الملك يعيش الملك» Le Roi est mort, vive Le roi. وهيجل في ذلك لا يذرف دمعة حزن واحدة. هو يتناول موت الفن لا بالمعنى المجازي وإنما بمعنى تاريخي وثقافي محدد. هو لا يستبقي من الفن حتى دوره السيكولوجي في التربية الروحية للإنسان، ذلك الدور الذي ينبّه العقل فيمكّنه من تجاوز

المخيلة نحو العقل وتجاوز الحدس [الجزئي] إلى الكل. هو على العكس من ذلك، وكما كولينوود Collingwood، يدفع الفن إلى الموت وبدون أمل بالبعث من جديد. الدين والعلم والفن، عند كولينوود، ليست أشكال تعبير روحية وثقافية ومستقلة، بل هي أخطاء فلسفية، [أشكال فلسفية قاصرة غير مكتملة]. هي لا تتضمن الحقيقة إلا على نحو ضمني؛ أي أن هناك دائماً إشارة ما إلى الحقيقة دون أن يكون هناك تصريح بها، و «الفلسفة» بالتالي «هي التجربة الإنسانية التي تعي ذاتها، وبالمعنى الأقصى والمطلق». هيجل دائماً منسجم مع نفسه. والفن يموت دون أمل ببعث جديد، فالروح لا تمشي نفس الدرب مرتين. في «الفينومونولوجيا» بدا الفن أعلى من الدين الطبيعي Natural Relegin، لأن عبادة الروح كذات يبقى أرفع من عبادة التعاويذ المادية البدائية والخرافية. أما في «الأنسكلوبيديا» وفي «فلسفة الفن الجميل» فإن الفن يبدو أدنى مستوى من الدين مثلما الدين هو أدنى مستوى من الفلسفة بوصفها إدراكاً للفكرة كفكر خالص «وعبر الفكر الخالص». يقول هيجل في «فلسفة التاريخ»: «هي الفردية الواحدة عينها، أو الله، التي تجدها جليلة سامية في الدين، أو موضوعاً لتأمل حسّي كما في الفن، أو تُدرك كتصور عقلي خالص كما في الفلسفة. الفن والدين، في النظام الهيجلي، محتوم عليهما أن ينتقلا إلى الفلسفة. في «فلسفة التاريخ» يقول هيجل كذلك: «ليس تاريخ العالم إلا تطور وعي الحرية... إن قدر العالم الروحي... بل وعلة العالم ككل ليس إلا وعيه لحريته في مجال الروح ووعيه بالتالي لواقعية هذه الحرية». الفن هو فلسفة تمهيدية غير تامة وغير كاملة. هو تقديم للفكرة في مظهر حسّي وذلك في الفترة / الثقافة التي لم ينجز فيها العالم بعد «وعيه لحريته في مجال الروح». ولكن الحرية هي العقل. أما تاريخها فهو الفكر الذي يتدرج وصولاً إلى المستوى الذي يعي فيه ذاته كفكر خالص «وبواسطة الفكر الخالص».

في فلسفة الفن عند هيجل ليس هناك من رسالة لنا. فلسفة هيجل

تلك ليست في الحقيقة، غير مرثية للفن، مرثية مطوّلة وبليغة. كذلك علينا ألاّ نخلط بين تصور هيجل لموت الفن، وتصور فلاسفة آخرين مثل أفلاطون وأفلوطين وشوبنهاور الذين اعتبروا الجمال الحجر الأساس لحال أرفع من الرؤيا والقداسة. «فالمثالي الأفلاطوني»، يقول سانتيانا، «لا يرى أنّى اتجهت عيناه غير الكمال؛ هو لا يرى الواقع الفعلي وإنما المثال الخالي من الخطأ الذي تفتقده الطبيعة وتشير إليه في آنٍ... من التأمل الموهوب ومن الخيال المتألق القادر على القفز من أشياء الحس إلى غايات الجمال والرغبة». أما عند هيجل فإن الواقعي والعقلي مترادفان؛ كما أن موت الفن إنما هو أمر يعود لديالكتيكه الميتافيزيقي الذي يرادف بين منهج التركيب الثلاثي وحركة الواقع. موت الفن لهو أمر يوضح على نحو جلي طبيعة تصور هيجل للواقع حيث هو انكشاف جدلي للمطلق، للفكرة، في سلسلة من الحدود المتعارضة، حدود غير منعزلة بل مترابطة في وحدة، وكل وحدة تستثير نقيضها، في حركة جدلية تذهب حتى التركيب الأخير أي لحظة يُنجز إدراك الروح لذاته في شكله الأعلى والأخير، واستناداً إلى المنهج التركيبي الثلاثي هذا فإن الجمال نفسه هو تركيب للعقلي مع الحسّي، والفن الرومانسي هو تركيب للكلاسيكية مع الرمزية، والفلسفة هي تركيب للدين مع الفن. الفلسفة هي الطبعة الرسمية والأخيرة من المطلق. وهكذا فإن هيجل يستنتج موت الفن من خلال عملية استدلال جدلية متبادلة، هي نتيجة تمليها الحتمية التصورية في نظامه المطلق الجدلي ـ الميتافيزيقي.

لقد ضحّى هيجل بالفن على مذبح الضرورة المنطقية الشكليّة والمجردة. هو يساوي بين المنطق والحياة، فمادة الكون عنده ليست مادية بل «مادة» تصورية Conceptual. كان هيجل، كما يقول سانتيانا، جوّانياً وقوراً جعل جدل العقل ماهيةً للواقع ومفتاحاً له، ونسب إلى الكون شكلاً من الفكر هو حتمية ديالكتيكية ـ دراماتيكية معينة. لقد حتّم ديالكتيك هيجل موت الفن، ولعله قال مع «دكتور باهي» في مسرحية موليير

L’Amour Médecin: «من الأفضل أن تموت في طاعة القوانين على أن تحيا في التمرد عليها». لكن الحقيقة هي غير ذلك؛ بل إنه لأسهل علينا أن نصدّق مع العامة ، في رواية أندرسون ، ان الملك العريان يرتدي حلة من الذهب على أن نصدّق هيجل في أن الفن قد فقد سحره وأهميته وانه ما عاد بقادر «أن يحقق وحده، وبذاته، الرضى الكامل والمطلوب». إن حاجتنا للفن اليوم تبدو، أكثر من أي وقت مضى، حاجة لهدي الفن الحقيقي ولنوره، الفن القادر على تنقية تجربتنا المعاصرة وتعزيزها. ولأن ديالكتيك هيجل لا يفرّق بين الكليّات المنطقية والوقائع التاريخية الملموسة، فهو يستتبع، بلا شك، إرباكات لا تحصى؛ ورغم أن ذلك ينطبق على مجمل جوانب فلسفة هيجل، غير أنه ليبدو في النظرية الجمالية أكثر وضوحاً وأشد إرباكاً.

IV

نظرية هيجل في التراجيديا

تبدو نظرية هيجل في التراجيديا أمراً جديراً بعناية خاصة. فهي تطوّر أفكاراً تحمل الكثير من سعة الأفق والعمق والجاذبية. وأياً كانت درجة معارضة المرء لها فليس باستطاعته أن يتجاهلها. ولذلك فنحن لا نستطيع الحديث في نظرية هيجل الجمالية دون التوقف عند تصوره لطبيعة التراجيديا، وإلا كنا كمن يقدّم مسرحية «هاملت» بدون دور «أمير الدانمارك».

١ ـ التراجيديا القديمة

ما هي، إذاً، ميتافيزيقيا التراجيديا عند هيجل؟ جذور التراجيديا عنده تضرب عمقاً في الروح. أما مصدرها فهو انقسام في الجوهر الأخلاقي، أي في القوى الروحية التي تحكم وتدفع ميدان أعمال الناس ورغباتهم. هي نتاج تصادم، لا بين الخير والشر، بل بين الخير والخير، بين القوى الروحية، بين العائلة ومؤسسة أو مثال ما (كالدولة مثلاً). هو صراع بين حقين. يقول هيجل: «رغم أن هذا الميدان يحتمل الكثير من التنوع والتفصيل، إلا أنه يبقى جوهرياً أمراً محدداً. فمبدأ التعارض الذي قبله سوفوكليس، (تحت تأثير أسخيلوس) والذي عمل عليه في أرقى صوره، إنما هو في سياسة الجماعة، تعارض بين الحياة الأخلاقية في كليتها الاجتماعية

وبـين العائلة كـأساس طبيعي للعـلاقات الأخـلاقية. هـذان الحدّان همـا المصدران الأكثر وضوحاً لكل المظاهر التراجيدية.» وفي سياق تأكيده لموقفه هذا يقدّم هيجل أمثلة كثيرة هي روائع مثل «سبعة قبل طيبة» Seven be-fore Thebes لأسخيلوس، «أنتيجون» Antigone لسوفوكليس، «أفيجينـوس في أوليس» Iphigenusin Aulis، لأوربيـديس، «أغـاممنـون» Agamemnon «شـوفوري» Choephore و«أيمنيـدس» Eumenides لأسخيلوس، و«ألكترا» Electra لسوفوكليس. في هذه المسرحيات جميعاً، بـل في كل التـراجيديـا الإغريقية، نستطيع أن نتبينّ بوضوح ذلك الانقسام في الجوهر الأخلاقي، أي ذلك الصراع بـين ولاءين مختلفـين. لا تقوم التـراجيديـا بكون هـذه الشخصية بريئة وتلك مذنبة، محقة أو مخطئة، وإنما بكونهما ببساطة حقين مختلفين وولاءين مختلفين. هي صراع في الجوهر الأخلاقي الذي يحكم إرادة الإنسان وسلوكه. في «**انتيجون**» مثلاً يرفض «كريون» ملك «طيبة» إقامة إجراءات دفن شقيق «أنتيجون» الذي تمرد على الدولة. وتطيع «أنتيجون» أوامر القلب والدين رغم أن موتها هو العقاب. فهل كان «كريون» مذنباً؟ وهل كانت «أنتيجون» بريئة؟ كان كلاهما، في الواقع، على حق. «كريون» يمثّل الدولة، و«أنتيجون» تمثّل العائلة. حق الـدولة هـو غايـة «كريـون» الأساسية والمضمون التراجيدي لشخصيته، هو بعض شخصيته، وقوته هي قوة المثال أو المؤسسة، وقوة هذا المثال لا تقوم بدورها إلا في تحقيق هذا الحق، في إيصاله إلى ذروته. وتمثّل «أنتيجون» في شخصيتها، كذلك، حق العائلة وقانون القلب والوجـدان وإمارات الإخـلاص، هي حق وواجب وإمـارات باتت لا تنفصـل من شخصيتها، يعـززها إيمـان بحق قـرارهـا وإرادتها، وهو حق يغدو قوة يذهب بها إلى آخر الشوط.

وينتهي الصراع بحلٍ يؤكد الجوهر الأخلاقي ويُبقي على وحدته من خلال فعل العدالة الأبدي ـ عدالة تسقط المطالب الأكثر تطرفاً للجانبين. فإذا أمكن القول ان كلا الحقين متساويان، وجب القول كذلك أن كليهما

على خطأ كذلك. أما خطأهما فيكمن بالضبط في المدى الذي يبلغه ذلك الحق، في التطرف الذي يندفع إليه، في التناسي الأعمى لحقيقة أن الوحدة الروحية للجوهر الأخلاقي تشمل أكثر من حق واحد في آنٍ معاً. ولا يحتّم الحل، بالضرورة، موت الأبطال بل قد ينتهي بتأكيد أحد الجانبين، كما في «إمنيدس»، أو إلى نوع من التنقية الداخلية، كما في «أوديب كولونيس». لكن حلاً ما يجب أن يقوم، كما أن العدالة الأبدية يجب أن تنير نهاية التراجيديا؛ ولأن الشخصيات تعبّر عن مطالبها الجزئية بشكل صريح وفج وتتحد بها كحقوق جزئية، فإن دمارها يغدو بالتالي شرطاً ضرورياً للاحتفاظ بوحدة الجوهر الأخلاقي. يقول هيجل: «يقوم المسار الحقيقي للتطور الدرامي عبر إلغاء التناقضات في حلٍ يصالح بين قوى الفعل البشري المتناقضة والمتصارعة. هذه المعاناة ليست مجرد نتيجة أخيرة، وإنما هي تحقق الروح، حيث تستطيع مختلف العناصر الجزئية المشتركة أن تظهر، وللمرة الأولى، في وفاق حتمي مع العقل فتعلو المشاعر والانفعالات على أساس أخلاقي حقيقي». الحل إذاً هو فعل إيجابي. فقد تأكد بوضوح صدق ذينك الحقين أو القوتين المشتركتين في التصادم والصراع. هذه الحتمية التي تحكم الحركة الدرامية ليست جبرية عمياء بل هي عقلانية القدر في الحقيقة.

٢ ـ التراجيديا الحديثة

أما التراجيديا الحديثة فإن ميزتها البارزة هي استغراق الشخصية في عواطفها ومشاعرها ومغامراتها. لم تعد الشخصية لتمثّل مؤسسات، ولم تعد لتمثّل كذلك تصادم القوى الروحية. هناك بالطبع مسرحيات حديثة تمثّل ذلك النمط القديم مثل «فاوست» Faust (حيث يحيا الفرد في صراع مع المطلق)، أو Robbers لشيلر (حيث يحيا الفرد حالة تمرد ضد النظام العام لمجتمع مدني) و Wallenstein لشيلر كذلك (حيث يرفع الفرد المثال الإقليمي في مواجهة السلطة الأمبراطورية). ورغم هذه الاستثناءات فإن التراجيديا

الحديثة معنية عموماً لا بانقسام الجوهر الأخلاقي وإنما بقضايا الأفراد وعواطفهم وتجاربهم المعاصرة.

يضع هيجل أعمال شكسبير في مواجهة أعمال الإغريق. ويبدو موقفه هذا واضحاً في ملاحظاته على «هاملت». فهو يرى في «هاملت» ذلك التصادم الأساسي الذي نجده في Choephore لاسخيلوس و Electra لسوفوكليس. في المسرحيات الثلاث يُقتل الملك ـ الأب، ويتزوج القاتل الملكة ـ الأم. لكن القتل في مفهوم التراجيديين الإغريق إنما يمثّل عقاباً تمليه العدالة الأخلاقية ـ أليس موت «أغممنون» هو نتيجة التضحية «بافيجينيا»؟ أما في مسرحية شكسبير فإن الأم تبدو بريئة من الجريمة، والعمل الشائن ذاك إنما ارتكبه ملك دموي دونما مسوِّغ من حق أو مؤسسة، ولذلك فـ«الصراع الحقيقي... لا يدور في أن الأبن، في خضوعه لقانون الثأر، يشعر أنه مجبر على إفساد القانون الأخلاقي؛ وإنما هي الحياة الداخلية لهاملت التي لم تصقل كفاية لهكذا أعمال عنيفة، ذلك المتأرجح بين موقف الاحتقار للعالم وللحياة وبين اعداد نفسه للفعل الذي لا بد من فعله، ثم مماطلته في ذلك وسياق الأحداث التي تجلب له مصيره بعد ذلك».

كذلك يمكن مقارنة «ليدي ماكبث» بـ«كليمنسترا». فكليمنسترا تمثّل بالتأكيد نوعاً من الحق، ولكن أي حق تمثّله ليدي ماكبث؟

وهكذا يمكن أن نرى ذلك التردد الذي يسكن قلوب شخصيات التراجيديا الحديثة وعقولها؛ كذلك تستطيع أن ترى أن لديها ميلاً أقل للفعل وللمصالحة، فهي أسيرة تجاذب لا آخر له من الاحتمالات والظروف المختلفة. مركز الاستقطاب لا يكمن الآن في الجوهر الأخلاقي وإنما في الفرد نفسه، في عواطفه ومطالبه وميوله. وبينما تقدّم التراجيديا القديمة شخصيتين تعرضان حقين متعارضين، نجد في التراجيديا الحديثة عاطفتين

متعارضتين في صور الشخصية الواحدة، تتجاذبانها بشدّة بين فرار وقرار، أو بين فعل وفعل. ولأن الغاية لم تعد في الجوهر العام بل في داخل الفرد، ولأن الجرائم لم تعد ترتكب باسم حق مزعوم، غدا طبيعياً أن يملأ مفهوما البراءة والذنب التراجيديا الحديثة [وعلى عكس التراجيديا القديمة]. وهكذا فالفاجعة تقوم إما كنتيجة لظروف خارجية غير مناسبة أو نتيجة خطيئة ارتكبت ضد السلطات الأخلاقية. وفي الحالين ليس هناك من حل أو مصالحة بالمعنى الحقيقي، إذ لا جدوى، في الأولى، في مواساة الطبائع السامية التي تسقط ضحية الظروف غير المناسبة، كما أن لا محل لها في الثانية، إذ يبدو العقاب منطقياً وعادلاً. أما المواساة الحقيقية فإنما يستثيرها إدراك أسباب المعاناة ومصادرها، أي أنها معنية بتحقيق الغايات الجوهرية على أيدي شخصيات المسرحية.

٣ ـ نقد

في النفي الهيجلي الظاهر لأهمية البراءة والذنب الأخلاقيين في التراجيديا، ومن خلال تشديده على كون القضية التراجيدية انقساماً في الجوهر الأخلاقي، يبدو هيجل وكأنه في صدد صياغة نظرية جديدة للتراجيديا. غير أن الأمر في حقيقته، وفي نيّة هيجل ربما، هو أن شكلاً من الأخلاقية الفجّة يطغى على مذهبه ـ مع تبرير جلي لأوضاع عصره الثقافية ـ التاريخية والسياسية ـ الاجتماعية. يفترض هيجل نوعاً من الموازاة والمساواة بين حدّين، حد الفرد وحد المؤسسة، إلا أنه يفترضهما متباينين وعلى تناقض كلّي. هو يضع الفرد ومُثله في مواجهة المؤسسة وقوانينها، أما المصالحة بينهما فلا تقوم إلا عبر تدمير الفرد ومُثله. فالقدر هو قدر الأفراد [يعني الأفراد وحدهم]. أما المؤسسة بمهابتها وعظمتها فهي مقدسة وتبقى أعلى من كل تهديد ـ فالمؤسسة متميزة عن الفرد، أسمى منه ومن مشاعره ووجدانه. في نظرية هيجل لا مكان، كما يبدو، لمسرحيات «أربيدس» و«إبسن» باحتجاجها العنيف والعميق ضد كل مطلق أخلاقي وضد تقاليد

«الدولة» و«المؤسسة»، ولا مكان هناك أيضاً لصرخة «د. ستوكمان» في «عدو الشعب»: «الأقوى هو الذي يستطيع أن يبقى وحيداً لأطول فترة ممكنة». أما هيجل، وعلى خلاف ذلك كله، فهو لا يتحقق البتة من معايير الحياة الاجتماعية والأحكام الأخلاقية. هو يقول في «فلسفة التاريخ»: «القانون هو الوجه الموضوعي للروح، أما الإرادة فهي شكله الحقيقي. وحدها الإرادة التي تطيع القانون هي إرادة حرّة لأنها بذلك إنما تطيع نفسها - هي مستقلة وبالتالي حرّة...» غير أنه يضيف مباشرة: «... إلا أن أخلاقية الدولة ليست من النوع الأخلاقي الانعكاسي حيث ترفّع أخلاق الفرد [فتغدو هي أخلاق الدولة]. لم يعانِ هيجل في عالمه الديالكتيكي - العقلاني مشكلة الشر، تلك التي ناء تحتها شوبنهاور، فنراه يقول: «أمام نور الفكرة الإلهية، وهي ليست مثالاً مجرداً، ينزاح كل ما كان يغشى الكون من فوضى وتشويش وظروف اتفاقية عارضة». هو يرى التراجيديا، إذاً، إنقساماً في الجوهر الأخلاقي؛ أي هو ينقل التأزم من مستوى قلوب البشر وأفعالهم إلى مستوى الأفكار العظمى والمعايير التي توجِّه أفعال البشر، غير أنه لم يشكّ، ولو لوهلة واحدة، في منطق الجوهر الأخلاقي وفي الصدق القائم في الأفكار والمعايير والمؤسسات والتي تبقى أعلى من الخطأ. لم يكن بوسعه أي أمر آخر في عالم هو معقول ومحكوم بحتمية قوانينه ومنطقه.

هوذا الإطار الذي يجب أن نفهم من خلاله نفي هيجل لفكرتي البراءة والذنب في التراجيديا، أي صوابية، بل ضرورة، التضحية الإنسانية على مذبح المبادىء، على مذبح **الفكرة المقدسة**. يقول هيجل في «فلسفة التاريخ»: «ليست الفكرة العامة هي التي تندرج في ذلك الصراع فيتهددها الخطر. هي تبقى، على العكس، في الظل، لا يجري لمسها أو النيل منها. هي ذي براعة العقل. باستخدامه العواطف لحسابه، وبالحد بالتالي من معاناته. هو الوجود الظواهري هنا، حيث يبدو جزء منه بغير قيمة بينما الآخر هام وإيجابي، ويبقى الجزئي في غالبه تافهاً إذا ما قيس بالعام:

فالأفراد يضحّى بهم. الفكرة، إذاً، تدفع ثمن وجودها المحدّد ليس من نفسها وإنما من عواطف الأفـراد».

انتصار التراجيديا هـو انتصار «فكـرة»، انتصار مؤسسـة، هو ليس انتصار روح الإنسانية على شرور الحياة في قلوب الناس وفي مؤسساتهم. ولعل العتمة والجفاء هما اللذان يسكنان كلمات «لويسون» هذه حين يقول: «تسعى التراجيديا باطراد في محاولتها لفهم إحباطاتنا وأحزاننا. هي تستثير الشفقة لمصيرنا، والخوف الذي نستلهمه إنما سببه مخافة أن نخطىء في فهم الناس أو أن نهمل إرادتهم لا خشية أن نشاركهم ذنـوبهم وعقابهم. هي تطلب فهماً مكتملاً لا بتقديم ضحية جديدة على مذبح إله ظالم أو مذبح قبيلة غاضبة، وإنما عبر حسّ مشترك بالمعاناة مع تلك الجماعة الإنسانيـة المترنحة بين ضغط القوة وصراخ الحـرية».

ليست غريباً، إذاً، أن ينقاد هيجل إلى تأييد مبدأ الثأر كمقولة رئيسية في ميزان العدالة، وإلى تأييد الحرب كفعـل «عدالـة» وشمول في مجـرى العملية التاريخية الطبيعة وتأييد اختيار التاريخ لأمة معينة كيما تكون مركز استقـطاب. لقد قـدّس هيجل الـدولة و«حق» الـدولة وغـدا في النتيجة الفيلسوف الرسمي لـدولة بـروسيا. في نـظرية التـراجيديـا وضع هيجـل الديالكتيك في خدمة ميتافيزيقيا الـدولة. وهكـذا نقرأ هيجـل في «فلسفة القانون» يقول: «الدولة هي خطى الله على الأرض... والواقع الحقيقي إنما هو حتمي كلياً. ما هو واقعي هو حتمي إلى الأبد... علينا إذاً عبادة الدولة لأنها ظل الإله على الأرض».

تصـور هيجل، إذاً، للحتميـة في التراجيـديـا إنمـا يصيب التـآكـل الضروري للشخصيات الممثلة لكلا الموقفـين أو الحقين المتعـارضين. هي الحتمية أو الضرورة المتفقة مع العقل، والتي تعلو بموت الأفراد وبانتصار العدالة «الأبدية» وفي ديمومة الدولة والقانون والمبادىء الخالصة. وفي اتفاق

مع هيجل يقول أورستيس لكليمنسترا في «سكبة الخمر» لأسخيلوس:

كليمنسترا: بُني. . . كيف تقتل أمك؟
أورستيس: أنا ما قتلتك، خطيئتك قتلتكِ!

وكذلك في جواب كليمنسترا لالكترا في «ألكترا» لسوفوكليس:

. . . لم أكن وحدي،
وإنما العدالة هي التي ذبحته.
وإذا ما كان لديك حسّ
فليكن في جانب العدالة.

أو في تبرير المحقق في «دون كارلوس» لشيلر، لمقتل الابن الوحيد لفيليب الثاني (بعد أن أثار تمرداً على الدولة):

فيليب الثاني: ألم يكن هناك سبيل آخر لاحقاق العدل بدل قتل ابن وحيد!
المحقق: لقد علِّق ابن الله الوحيد على الصليب، وذلك لاحقاق العدالة الأبدية!

هي حتمية أملاها، وبشكل مسبق ديالكتيك هيجل؛ لكنه ديالكتيك صوري لا ديالكتيك الواقع ومجرى الحياة الفعلية. هي حتمية نيميس Nemesis المشؤومة في السلوك والحياة كما يجب أن يكونا. لكن التراجيديا هي الحياة، في حقيقة ما يجري فيها، في واقع أحزانها وأفراحها، حيث يجري عرضها وتهذيبها. وعلى ذلك فلا يمكن اعتبار «أنتيجون» أو «كريون» مذنبين أو بريئين بالمعنى الأخلاقي الضيّق. مفهوم الذنب غريب على التراجيديا ـ فكلاهما إنما تدفعهما عواطف ومثل تخصهما وتنبع من تصوراتهما الروحية ـ الاجتماعية، أو إلهاماتهما الخاصة؛ كلاهما يعرضان صراعاً داخلياً

وتناقض انفعالات؛ هما إذاً أكثر من مجرد ممثلين «آليين» لحقيهما. «وكريون» ليس مجرد العنيد، الواعي، سيادة الدولة بل هو ضعيف موهوم ويملأه الشك بل وتنقصه، في «العذارى الفينيقية» لأربيديس، الشجاعة للتضحية بابنه لصالح جماعته حسب الأمر الإلهي الذي صدر إليه. أما «أنتيجون» فهي التي تعاني بعمق، غير أنها فخورة بكونها سليل عائلة تحكم الناس، رغم أنها العوبة لدى الآلهة، والغارقة كذلك في قلق الشهادة وفي عنف حبها والتي تستقبل بلاءها الصعب كما حقها في الحياة، رابطاً يربطها بذاتها وإلى الحد الذي يسمح لها بالقول لأوديب أبيها في «أوديب كولونيس»:

... لقد تحملت حياتي من الأخطاء
أكثر بكثير مما جنت!

ومن الواضح ان قارىء «أنتيجون»، أو مشاهدها، لا يستطيع أن يتقبل ببساطة فرضية أن «كريون» و«أنتيجون» يمثلان حقين متساويين تماماً؛ فالقارىء يعرف بالتأكيد أن «كريون» كان على خطأ «وأنتيجون» على صواب؛ أو لنقل مع لويس كمبل: «لقد أحسّ كل واحد من المشاهدين انه من الأفضل الموت مع «أنتيجون» على الحياة مع كريون». إن الحقيقة في كلمات «أنتيجون» شيء لا يمكن أن يمحى، وهي الحلوة - المرّة في قلوب مشاهديها وعقولهم:

أنتيجون: الموت لا يعرف الفرق، هو يطلب دينه وحسب.
كريون: ومع ذلك فلا يتساوى الخير والشر.
أنتيجون: ربما تساويا بعد حين، من يدري؟
كريون: لكن العدو يبقى مكروهاً حتى بعد أن يموت.
أنتيجون: إني أتحدث عن الحب لا عن الكراهية.

وتحفر الكلمات بعيداً في عمق الذاكرة حين تقرأ أو تسمع الوصية الأخيرة «لبولينيس» شقيقة «أنتيجون» وابن «جوكستا» في «العذارى الفينيقية»:

«أمي، لقد دنا الموت،
إني مشفق لك،
وأنت شقيقتي وشقيقي ميتان،
وغدا من كنت أحبه عدواً، لكني لم أزل أحبه،
إدفنيني أمي مع أختي،
في تراب بلدي،
علّ دفء مدينتنا يهدىء روعك،
فيرضيك إني ربحت وطني،
رغم خسارتي روحي».

القول إن القارىء أو المشاهد يعرف ويشعر أن «أنتيجون» هي على حق وأن «كريون» على خطأ، أمر لا يعني أن المسرحية قد قصدت أن تترك المشاهد على شعور من الكراهية تجاه كريون. أن تقول كذلك يعني أن تحوّل تراجيديا سوفوكليس الرائعة إلى مجرد ميلودراما. إن المصالحة الأخلاقية الحقيقية التي تقوم في نهاية المسرحية ستكون بلا معنى إلا إذا أكدنا على صوابية موقف «أنتيجون» وإخلاصها، مدركين في الآن نفسه على الجذور والأسباب الشعورية لتأليه «كريون» لسمو الدولة فوق عواطف الأفراد ومشاعرهم. أهمية التراجيديا إنما تقوم في الصورة التي تعطيها (صورة النساء والرجال الحقيقيون)، لإمكانية قيام سلطة تستطيع أن توحِّد بين مصالح الأفراد ومشاعرهم من جهة وقانون الجماعة والنظام العام من جهة ثانية، وضعٌ لن تكون فيه مُجبراً أن تتشكى بكثير من السخرية الحزينة:

«يا إنسان... أيها المغرور،

القابع في ظل سلطة صغيرة،
تتلهّى وتتسلّى أمام السماوات
إلى الحدّ الذي يجعل الملائكة تبكي!»

يعتقد هيجل ان حل التأزم في التراجيديا الحديثة ليست مقنعاً بما فيه الكفاية. ولم تحتفظ هذه. كذلك، بوحدة الجوهر الأخلاقي. أما الجرائم التي ترتكب فلم تعد لتجد مبررها الأخلاقي. كما أن مصادر المعاناة وأسبابها ـ مظاهر انقسام الجوهر الأخلاقي ـ فلا حل لها. هو ينتقد شخصيات شكسبير لأن هذه بدت مجرد أشرعة تقودها العاطفة والكراهية والحب والشك والخوف والرغبة. هنا تكمن القيمة الأخلاقية للتراجيديا، قديمها وحديثها، وإذا ما كان التركيز على الحديثة، فلأن القديمة على ما يقوله «بتشر»: «فهي لم تقدّم لنا لحظة تامة لتطور كامل للشخصية كذلك الذي يحدث لمكبث على سبيل المثال». ليس هناك من تبرير أخلاقي للجرائم التي ترتكب في الشعر التراجيدي، هو ليس مجال التراجيديا، فالتراجيديا لوحة تمثّل الحياة، والحياة حب وأمل وجمال ومعاناة وولادة وموت، وصراع بين رغبات القلب ونواهي الضمير، وتعارض بين الفرد ورؤاه والمجتمع بتقاليده وقوانينه.

التراجيديا هي انعكاس للتجربة، انعكاس درامي ـ فني، هي بيان بالقوى الفاعلة في الحياة، وللتعارض بين الأهواء والأفكار، بين الإنسان ومحيطه، وبيان بالشرخ الحاصل في الروح. هذا الفهم للناس (للملوك والأمراء بكلام أدق) في تمثيلهم «حقوقاً» (من قوانين اجتماعية ـ أخلاقية وسياسية ـ اقتصادية وتقاليد) هو الفهم الذي ساد نظرية الدراما في عصر النهضة. وبكثير من العاطفة يشير ليسينغ: «نحن نتعاطف معهم بكونهم بشراً لا ملوكاً». غير أن ما من أحد يتجاوز شوبنهاور في فهمه العميق لارتباط التراجيديا الحياة: «المعنى الحقيقي للتراجيديا»، هو يقول: «هو رؤيتها الأعمق إنها ليست خطيئة الفرد التي يحاول البطل أن يكفّر عنها، وإنما هي

خطيئة أصيلة، أي جريمة الوجود نفسه». وهو بالطبع ما يسمح «لكرتش» ـ ناقد فلسفي معاصر للدراما ـ أن يقول بحق: «في كل كوميديا عظيمة، أو تراجيديا عظيمة، أو ملحمة شعرية عظيمة، ينتابنا شعور من اكتشف مفتاح سر الوجود. . . كما لو أن الحياة قد تقمصت شخصية لها معناها وتماسكها، أو كمن يُسقط الحواجز بينه وبين غريب ما لحظة يتمكن من الدخول إلى وعيه». هذه اللحظة، لحظة دخول الفهم والإلفة والتوحد مع العالم، هي ذروة الدراما. هي ليست مجرد «إذعان» لحق ما، أو تخلياً عن السعي الإنساني المتواصل وراء الحقيقة. هو ما تقوله «كاستير» إلى «أورستيس» في «الكترا» لأربيديس:

. . . هنا أيضاً
لقد أتيت ورأيت دم أمك يجري،
دم شقيقتي،
رائع قدرها اليوم، أما فعلك فلا!
فوبيس، فوبيس، لا!
هو إلهي، أنا إذاً في سلام،
ورغم انه يحيا في النور،
فلم يعطك غير العتمة!

أن تنير تلك العتمة ـ بنور تحسدك عليه الآلهة رغم أنها تعيش في النور ـ لهي أعلى رسالة للشعر التراجيدي. هي تدفع إلى الضوء طبائع الكون، ودمع الأشياء في كينونتها. ولكن رغم هذا فإن التراجيديا تبقى لهيجل ساحاً للصراع بين ادعاءين مزعومين ومجردين. هو يعتقد أن شخصيات التراجيديا القديمة لم تكن رموزاً مجرّدة ولا أشخاصاً فعليين، لقد كانوا في منتصف الطريق، شخصيات تحمل مُثلها وتدفع إليها. غير أن ما يجب أن نؤكده، ثانيةً، هو أن كل تراجيديا عظيمة ـ قديمة كانت أم

حديثة ـ هي صورة الناس الفعليين، صورة شخصيات لها من الحياة اللحمة والسداة. هذه الحياة، معاناة هؤلاء الناس، كما هم، هو ما يستثير الشفقة ويبعث التعاطف. التراجيديا تكتشف منطق المعاناة، ومعنى بكاء «لير» و«جوب»، وبأس «أيكيبا» أمام موت ابنها البكر، أو يأس «أنّا كاربنينا» وقد سلبت ولدها. في الحزن الهادىء للتراجيديا آيات من السمو والجمال الساطع. هذه المعاناة، هذا الانقسام في الروح، يحيل كل الشعر التراجيدي الأصيل شعراً ثميناً وذا قيمة أخلاقية حقيقية. هو الرابط المشترك بين مريدي «ثيبس» و«مكبث»، وكليمنسترا» و«الليدي مكبث» و«كربستين»، و«ميديا» و«عطيل»، «أوديب» «والملك لير»، «أنيتجون» «وهدنيج» (أليس كل هؤلاء، حسب هيجل، ضحايا المطلق الأخلاقي الأعلى من كل شك؟). ولأن التراجيديا هي تصوير للحياة ـ وليست مجرد تصوير درامي «لحقين»، إذ أننا بإزائها أكثر ميلاً لأن نفهم ونسكّن من روعنا لا أن نحكم أو نعاقب. وللتراجيديا حينئذٍ أن تقول مع «أوراستوس» ملك أرجوس «لثيبس» ملك أثينا في «المتضرعون»:

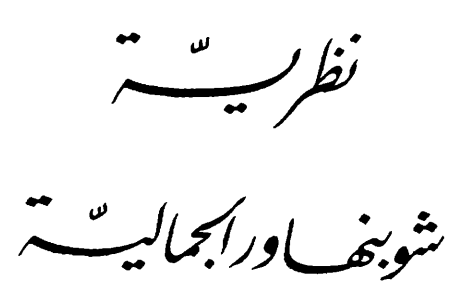
لم أخترك لتحكم على أمراضي،
وإنما لتداويها، أيها الملك.

ولأن «الحياة تغدو في شخصية التراجيديا مفهومة ومتماسكة»، فإننا نشعر بالراحة، راحة من يحتاج لعلاج فعولج. وهب أن شوقنا لغائية أخلاقية، لعالم كامل وسعيد، هو شوقٌ لم يتحقق، فعزاؤنا يبقى انه الآن أكثر كمالاً وسعادة بتعاطفنا مع الناس في فرحهم وحزنهم، بمشاركتنا «إخوتنا» مصيرهم، وبتعزيز «ذلك الحس المشترك بإنسانية واحدة تعاني تحت ظروف كثيرة وتسعى نحو حريتها وخلاصها». التراجيديا، يقول أرسطو، هي المحاكاة الكاملة والجادة لفعل ما في لغة مناسبة وشكل مناسب «مع علائم تثير الشفقة والخوف، في سياق تهذيب انفعالاتنا». والتهذيب الحقيقي في التراجيديا إنما يقوم. حسب ريتشاردز I.A. RICHARDS، في المصالحة

التي تقيمها بين الشفقة (حسّ الاقتراب) والرعب (حسّ التراجع). في التجربة التراجيدية يتجاوز العقل الأوهام ليصل إلى الواقع، وجهاً لوجه. وأمام قضايا بالغة الإرباك فإن التراجيديا لا تتوسل خداعاً ولا تمارس قمعاً وإنما هي تثق بتجربتها وبمد تقدّمه. في التراجيديا لا يقف العقل راضياً أو مستسلماً لحلول «أخلاقية» أو «دينية» مبسّطة. ورغم القلق الذي يملؤها فإن في التراجيديا سلاماً أكيداً يهدّىء من عنف المشاعر ويجد في التجربة تأكيداً مطلقاً للحياة. وبهذا فلربما بدت التراجيديا أكمل تجارب الإنسان وأعلاها. وهو ما يميلي على راصل B. Russel القول: «بين كل الفنون، التراجيديا هي الأعلى، الأكمل إنتصاراً؛ هي تبني حصناً لها على كامل أرض الخصم، وفي أعلى ذروة لها أن تبلغها». إلا اننا نشير، من جديد، إلى أن التراجيديا إنها تبلغ هذا المستوى من خلال مواجهة الواقع وبيان ما فيه من صراع بين الخير والشر (ليس بالمعنى الأخلاقي أو الديني وإنما بالمعنى الطبيعي - أي الخير الذي يقود إلى السعادة الإنسانية والشر الذي يجلب البؤس والذل) فتجعل المصالحة الأتم مع الحياة ومع القدر أمراً ممكناً. ان تراجيديا كهذه، لهي تكسر القلوب فعلاً، ولعل بإمكاننا آنئذٍ أن نتقبل تماماً ما يقوله هاملت لأمه الملكة:

الملكة: آه هاملت، لقد شطرت قلبي شطرين.
هاملت: فلترمِ إذاً بالشطر السيء،
ولتحيي طاهرةً بالشطر الذي تبقى.




نظريّة
شوبنهاور الجماليّة

يمكن إقامة صلة تجانس بين الحقيقة التجريبية والحقيقة المثالية المتسامية. ويختزل شوبنهاور لائحة المقولات القبْلية عند كانط فيستبقي منها الزمان والمكان والعليّة لا غير. وبواسطة صور العقل القبْلية هذه تغدو الكينونة الأحدية لكل فكرة (الفكرة الافلاطونية أو الأنواع الأرسطية) ذات كينونة كثروية وذات وجود زماني ومكاني وتدرك بالتالي كأفكار (أو صور وانطباعات). في اطروحته المسماة «الجذر الرباعي لمبدأ السبب الكافي»، يتحدث شوبنهاور عن سببية رباعية شبيهة بعلل أرسطو: المادية، والفاعلة، والصورية، والغائية. لكن العالم هذا، يؤكد شوبنهاور، عالم العلة والمعلول والزمان والمكان، العالم كفكرة، لن يكون أكثر من وهم مغر أو حلم إذا لم يكن فعلاً أكثر من مجرد فكرة، شيء أكثر حقيقة بالمعنى الميتافيزيقي وأكثر إلزاماً.

العالم، لشوبنهاور، هو إذاً أكثر من مجرد فكرة. العالم كفكرة هو الخارج، تجسيد لشيء سابق على المادة وعلى الوعي، في آن معاً، شيء له حقيقة مطلقة وقوة كونية، فيه دافع أو رغبة أو انفعال أو طاقة حيوية Elan vital (لا تعبّر عن نفسها في **تطوّر خلّاق** [كما لبرغسون] لأن الزمان والمكان هما عند شوبنهاور وهم بالضرورة) لغريزة كليّة عمياء، أو للشي - في - ذاته، **لارادة**:

«الوجود الظواهري هو فكرة وحسب. وكل فكرة، أياً كان نوعها، وكل موضوع، هو ظواهري. وحدها **الارادة** هي الشيء - في - ذاته. ولأنها كذلك فهي ليست فكرة وإنما نوع بكامله Totogenere يختلف عنها، بحيث أن كل فكرة وكل موضوع هو مجرد خارج ظواهري لها... **الارادة** هي الشيء - في - ذاته، هي المضمون، وهي جوهر العالم. أما الحياة، العالم المرئي، عالم الظاهر، فهي مجرد مرآة **للارادة**. الحياة بالنسبة للارادة هي كما الظل بالنسبة للجسم، فإذا وُجدت **الارادة** وجدت الحياة ووجد العالم».

الارادة هي الحقيقة الضمنية في كل الكون. وبذلك، فهي ليست عصيّة على المعرفة النظرية الدقيقة وحسب، بل هي ليست موضوعاً للادراك أساساً. وهكذا **فالارادة** لا يمكن ادراكها إلا من خلال تجسّداتها، التي هي سلسلة درجات يمكن تشبيهها بالأفكار الافلاطونية. الارادة، إذاً، تختلف من الشيء - في - ذاته عند كانط ومن **الفكرة** الأفلاطونية. كانت غاية كانط من نقده الثاني [نقد العقل العقلي] هي اثبات أن النومينا، أو الشيء - في - ذاته، يمكن أن تغدو مدركة كموضوع للادراك في ميدان **العقل العملي**، أي الأخلاق - هو **العقل العملي** عند كانط والذي تولّه به «فيخته». الشيء - في - ذاته، لكانط ولفيخته، هو في جوهره عقلاني، أما لشوبنهاور فهو فعل كوني، لا عقلاني، أعمى، دافع كلّي عنيف، أقوى من العقل وتحليلات الفهم، يفرض نفسه ويجسّد نفسه في دهاء من نوع خاص - دهاء الغريزة، دهاء الارادة.

أما **الفكرة الأفلاطونية** فهي تختلف من **الارادة** في كونها موضوعاً يمكن إدراكه كفكرة، أو كجوهر لكثرة من الجزئيات التي هي من الفكرة كما النُسخ من الأصل. هذه الأشياء الجزئية - هذه الكينونة الكثروية - محكومة بمبدأ العليّة وأسيرة وجود مكاني وزماني. أما «أوديسة» Odyssey هذه الأشياء الجزئية فتفسّر بمبدأ السبب الكافي بجذره المربّع (الذي هو السبب المنطقي في المعرفة، السبب الفيزيائي في الصيرورة، والسبب الماورائي في الكينونة، والسبب الأخلاقي في الميول - والسبب هنا مأخوذ بمعنى العلة). وإذا كانت تلك هي أوديسة الأشياء الجزئية، فإن الياذاتها Eliad هي رواية من الوهم والتبدل، والتحول التراجيدي، رواية الانفصال من الكل، من **الفكرة**، عبر مبدأ الفردية في الزمان والمكان. هذه الأشياء الذرّية، المتغيّرة، ليست إذاً إلا تجسيداً ملتوياً غير مباشر للشيء - في - ذاته، أي **للارادة**. أما **الفكرة** فهي تقوم بين **الارادة** والأشياء، هي الارادة مجسّدة كفكرة.

الارادة هي كليّة، هي أقصى الحقيقة. إلا أنها لا تجسّد نفسها في

حاجاتنا، انعتاق وانطلاق إلى فضاء الأفكار وإلى موضوعات التأمل الجمالي الخالدة الحرّة النزيهة وغير المقيّدة بالارادة نفسها. أما في كتابه الرابع فهو يعني بالالغاء الأخير والمطلق للارادة نفسها، بالمرحلة الأخيرة من الانعتاق الروحي الذي هو القداسة. وهكذا فإنه من المستحيل تناول نظرية شوبنهاور في الفن دون أن تمر باختصار بتشاؤمه، انطولوجيا الحزن، التي يعالجها في القسم الأخير من كتابه: «العالم القمة». هو ليس انعتاقاً كلياً دائماً من عالم الرغبة والوهم، هي خطوات جيّدة صغيرة، مثل أغمار أزهار مرمية إلى جانب الطريق، أو كمنظر جميل يطالعنا بغتة بعد رحلة طويلة مضنية. أما السبيل الثاني فهو الذي يبلغ بنا القمة حيث بمقدورك أن ترى منها العالم بأكمله دونما اكتراث، حرّاً من عبودية الرغبات، كما نُعمى القديسين. هذه الحرية الكاملة هي **النرفانا**، النسيان المطلق، وإلغاء الارادة، هي تسكين كل رغبة، هي حالة روحية من الزهد ومن القداسة.

أما الذي يبلغ حالاً كهذا، حال الذروة، فهو يغدو أعلى من مفاهيم الأخلاق وممارساتها وأعلى من مطلب «محبة الآخرين كما نفسه» أو أن «يفعل لهم ما يفعل لنفسه». عليه الآن، وفي مدى أبعد كثيراً، أن يحقق سبب وجوده الظواهري، وأن يمقت ارادة الحياة The will to live، والتي هي لب العالم ونواته. وأخيراً، فإن على هذا الانسان أن يتبرأ من طبيعته، أن يجتث جذر كل رغبة حسيّة وكل اشباع لها، من خلال تقبّل ارادي للفقر، من خلال موت الجسد الذي هو خارج الارادة وشكلها المرئي.



II

الفرضيات الأساسية في جماليات شوبنهاور

الفن هو انعتاق ولحظة سكينة، هو تجاوز للارادة نحو الرؤيا، وتجاوز للرغبة نحو التأمل.

١ ـ الفكرة الجمالية والمثال الجمالي

في يوم أحد من التأمل الجمالي، يرتاح دولاب «إكسيون»(*) Ixion، ويستريح منخل «دانيدس»(**) Danaids، ويأخذ حجر «سيزيف»(***) إجازة، ويتعطل الموت على حدود «تانتالوس»(****) Tantalus. في لحظة كهذه، يتوقف الانسان عن الدوران في حمى تفسير الأشياء بعلاقاتها السببية ـ تفسيرٌ مصدره وغايته إنما يقاس حسب إرادته. في لحظة كهذه يتخلى

(*) إكسيون Ixion، اسطورة اغريقية حيث يقع والد السنتور [الكائن الخرافي] في حب هيرا فيعاقبه زيوس بربطه إلى الأبد بحجر ناري يدور دون كلل. (م).

(* *) دانيدس Danaids، اسطورة اغريقية، أم برسيس التي حملت من زيوس. (م).

(* * *) سيزيف Sisyphus، ملك كورنتية، في اسطورة اغريقية، حيث يحكم عليه، وإلى الأبد، بدفع حجر ثقيل إلى قمة جبل وهي تسقط باستمرار ودون أن تصل القمة أبداً. (م).

(* * * *) تانتالوس Tantalus، في أسطورة اغريقية، حيث يعاقب بربطه إلى نهر ولا يستطيع أن يشرب منه بينما هو مهدد باستمرار بصخر عظيم فوقه (م).

متعسف، حتى وإن كان لغايات جدلية، كما أنه يلغي فرضية شوبنهاور الأساسية التي تقول بوحدانية الذات مع الموضوع في الادراك الجمالي. إن نتائج مفهوم كهذا تحمل قدراً عالياً من المحاذير. ولأن شوبنهاور ينساق ضد اعتبار التجربة الجمالية تجربة نوع بكامله واحدةٍ ناجزةٍ، لا تحاكي ولا يحكم عليها بالتالي بمدى قوة إدراكها لذلك النوع أو بوضوحه، فهو إنما يدمر بذلك وحدة الجمال ووحدة التجربة الجمالية. ورغم المعارضة التي يبديها شوبنهاور لما يمليه العقل على العالم من صفات عليّة ومكانية وزمانية، إلا أنه يملي أو يلصق بهذا العالم أو الواقع سلسلة خواص أو مراحل كثيرة متدرجة. فهو يعتبر فن العمارة، مثلاً، أدنى درجة من الرسم والشعر والموسيقى وذلك لأنه يتناول أدنى مستويات تجسّد الارادة. ورغم أن عالم الفن هو omnis existentia est perpectio، وان كل الفنون هي واحدة في كشفها عن الحياة، إلا أن كل فن يمتلك، مع ذلك، مجاله الخاص وأساليبه الخاصة، كذلك له خيباته ونجاحاته.

لكن شوبنهاور يرى، مع ذلك، أن الأشياء كلها جميلة، إلى هذا الحد أو ذاك، وبنسب متفاوتة طبعاً. بماذا يختلف إذاً تصور شوبنهاور هذا عن تصور سبينوزا الأحادي؟ يقول شوبنهاور:

«بما أنه ما من شيء إلا ويبدو على ما هو تماماً وخارج كل علائقه، من جهة، وبما أن الارادة تجسّد نفسها، من جهة ثانية، في كل شيء إلى هذه الدرجة أو تلك. فإن كل شيء بالتالي هو تعبير عن **الارادة**، وأن كل شيء كذلك ، هو جميل... إلا أنه جمال تتفاوت نسبته بين هذا الشيء أو ذاك، حسب نجاحه في جعل التأمل الجمالي الخالص سهلاً، يدفع نفسه دفعاً بل يفرض نفسه فرضاً، فنقول فيه جميل جداً. هوذا الحال أحياناً يعبّر الموضوع الفردي بخواصه عن فكرة نوعه من خلال العلاقات الهامة الواضحة والمحددة التي تقوم بين أجزائه، ويكشف عن **الفكرة** كاملة جليّة، من خلال كمال تجسيدات نوعه الممكنة، فيتيح لمتأمله الانتقال بسهولة من الفردي إلى **الفكرة** ويجعل التأمل الجمالي الخالص أمراً ميسوراً. إن جمال

بعض الأشياء إنما يقوم أحياناً في حقيقة أن الفكرة التي نقاربها في الأشياء تلك تكون تجسداً عالياً للارادة، وتكون بالتالي كثيرة الأهمية وقوية التعبير. ولهذا بالضبط فإن الانسان هو أكثر جمالاً من الموجودات الأخرى، وبيان طبيعة هذا الانسان هي بالتالي أسمى غايات الفن. وعلى ذلك فإن الشكل الانساني والتعبير الانساني هما أهم موضوعات الفن التشكيلي، كما أن الفعل الانساني هو أهم موضوعات الشعر».

وهكذا فإن جمال شيء ما، في رأي شوبنهاور، إنما يقوم فقط في كونه تعبيراً عن الفكرة، أو النوع، أو الارادة في لحظة من لحظات تجسّدها. هو جمال مشروط ومقيّد بفكرة النوع الذي يمثّلها أو بشكل الواقع الذي يمثّله، هو ليس جمالاً في ذاته، أو تعبيراً عن ذاته وفرديته، كما عند سبينوزا. هو مثال، عيّنة، نموذج، وليس خاصية في ذاته. لكن شوبنهاور يتفق مع كيتس وسبينوزا في لا ذاتية التأمل وموضوعيته، والاستغراق الكلي للذات في موضوعها، إلا أن ذلك لا ينبع عند شوبنهاور، من حب للحياة أو شوق للجمال أو من رغبة عارمة في امتلاك خصائص التجربة، وإنما هي تنبع من شعور بالازدراء وتقوم في رغبتنا بالنسيان. هو عبور من إكراه الأشياء اليومية والتجربة اليومية إلى البرج العاجي، إلى «حلم ذهبي» بامتلاك ماهيات وأفكار بلون قوس قزح وبفرح لا مثيل له. إلا أن فكرة الجمال هذه، كفكرة كانط، هي أمر خالٍ من أي معنى حقيقي. وكما كانط، فإن الشعور بلذة الجميل عند شوبنهاور هو شعور ناشىء من ادراك التوافق بين الفهم والخيال دونما أي عون من التصورات، ومن إدراك صور الأشياء التي صممها الله، كما يبدو، من أجل هكذا تأمل «سهل». الجمال، عند شوبنهاور، هو نور الفكرة ينير الأشياء الجزئية، وهي في تألقها المتوهج تغشى كل الخواص والكيفيات الجزئية، فتشير إلى إمكانية انعتاق كلي شامل من عبودية الواقع العملي والجزئي والملموس إلى السلام والسكينة اللتان تجدان أعلى شكل لهما في النرفانا. وهكذا فإننا نلاحظ بكثير من الدهشة كيف يلجأ شوبنهاور إلى قوس الفلسفة، بل إلى هيجل بالذات. فكلاهما يمتدحان

الملكة يجب أن تكون موجودة عل نحو ما في كل الناس، لأنها أساس التمتع الجمالي والاحساس بالجمال في الفن والطبيعة. إلا أنها لحظة غدت نادرة في غالب الناس لأنهم جعلوا ملكة المعرفة لديهم في خدمة الارادة واكتفوا بأن احالوها مجرد مصباح يضيء موضع أقدامهم. أما لأناس العبقرية، الحكماء والمنعتقون، فإن ملكة المعرفة الحدسية عندهم هي شمس تضيء الكون. ولكن بأي زيت مقدّس يستطيع شوبنهاور أن يمسح قديسي العالم هؤلاء؟ ولكن قدر هؤلاء الأطفال المنتقون يعرضهم مع الأسف، لمعاناة من الجنون. وفي نوع من المفارقة - أو بعض من منطقه اللاعقلاني - يبدو شوبنهاور ملزماً على حشر العباقرة مع المجانين، فيقول:

«المجنون، كما رأينا، عنده معرفة حقيقية بما يدور حوله، ولبعض من الماضي، غير أنه يخطىء الربط بينهما فيرتكب اخطاءه ويتقوّل أشياء تخلو من كل معنى. هي ذي تماماً نقطة التماس بين المجنون والعبقري، فالعبقري مثله تماماً يهمل كل معرفة بالعلاقات والروابط بين الأشياء، لأنه يهمل معرفة العلاقات التي يمليها مبدأ «السبب الكافي»، كيما يستطيع أن يرى أفكار الأشياء فقط، وكيما يستطيع أن يلتقط ماهياتها الحقيقية كما تنكشف في الادراك الحسيّ بحيث يكون الشيء الواحد مرآة لنوعه، أو حيث تقوم حالة واحدة، على قول غوته، مقام ألف حالة. أما موضوع تأمله، أو اللحظة المدركة بوضوح كلّي، فهي تبدو تحت ضوء هو من القوة بحيث تدفع كل رابطة وعلائقه إلى الظل، فلا يبدو منها شيء في حال يشبه حال الجنون... هو يطلب أقصى ما في الأشياء... دونما اعتدال أو روية... هو يدرك الأفكار كاملة لكنه لا يرى الأجزاء».

هي ذي النتيجة الحتمية والمأساوية لفلسفة تضع الفن نقيضاً للعلم وأعلى منه. هو موقف - من شوبنهاور وبرغسون وشبنجلر - لا يقلّ في خداعه الثقافي عن موقف أفلاطون، فيكو، ليبنتز، وولف وبومارتن الذي يضع العلم نقيضاً للفن وأعلى منه. يقيم شوبنهاور تعارضاً بين الفكرة

والتصور، ويجرِّد الفن من أي علاقة بالسبب الكافي فيكتشف بالنتيجة أن العبقري هو مجنون. الفن، بالتأكيد، هو غير العلم، هما جهدان روحيان متميزان ومختلفان، لكنهما ليسا على تناقض. فالحياة جذر لكليهما، كلاهما ينشأ منها، ينشأ العلم أداة عملية بارعة وادراكاً نظرياً للجانب الكمي في الطبيعة، بينما ينشأ الفن عياناً ملموساً والتقاطاً شفافاً للمعاني الكيفية في الطبيعة. الفن هو التقاط كيفي للجوانب الكمية والتصورية والسببيّة في الطبيعة، هو قانون السبب الكافي في أدائه كحقيقة أصيلة. وهكذا فالعبقري، وكما هو واضح، ليس مجنوناً، بل هو معنيٌ بقوانين العلة والمعلول وذلك في اختيار مواده وترتيبها وتنظيمها وفي طريقة توظيف نسيج فنّه والتحكم به، وهو بالتالي صحيح العقل، متزن، متيقظٌ، يفكّر بتوهج ولكن بطول أناة، ويرى بعمق وشمول، ويستخدم فكره المتخيّل بكثير من المهارة . هو معنيٌ كذلك بالتصورات، إلا أنها تقوم على نحو ضمني في ثنايا عمله الداخلية، وهو يملك عقلاً سامياً، يتجسّد لا في معادلة عامة بل في الحياة التي يصورها باتقان وعمق. ولو كان العبقري والمجنون يلتقيان في تحللهما من قانون السبب الكافي، وفي جهلهما أو تجاهلهما لشروط الواقع التجريبي، وفي غلوهما وابتعادهما، لو كان الأمر كذلك فأين يقوم إذاً الحد الفاصل الذي يميّز بين العبقري والمجنون؟ وأين يقوم سبب العبقرية العلمية، العبقرية في ميدان التصورات والعليّة؟ ذلك الحد الفاصل إنما يقوم في حقيقة أن العبقري في الفن هو على قدر عال جداً من المعقولية والحساسية لخواص الواقع. هو من المعقولية والحساسية بحيث يدرك تماماً وعلى نحو رصين (وليس حرفياً بخلاف المجنون) ان المجاز هو خاصية الحياة، وأن لا طريق آخر لترجمة تلك الخاصية. هي جوهر التجربة التي يمكن شرحها علمياً عبر قانون السببيّة، هو يفيد منها تماماً وعلى نحو صحيح من قوانين السببية كيما يعبّر عن خاصية الحياة في استعارة تحيلها واضحة شفافة ومدركة كمعنى له دلالته. أما أن الفنان أناني، حيناً، ويفقد اعتداله، أحياناً، ويعيش حياة خاصة مختلفة فهو أمر صحيح رغم أنه ليس

حتمياً. بيد أن ذلك ليس عرضاً من أعراض الجنون وإنما هي علائم حساسية عميقة ورؤيا واضحة في عالم تسوده الفوضى والحزن. وكما يرى شيلي بكثير من الصدق، فإن الفنان العظيم حسب الواقع الفعلي، لا حسب سماء أفكار شوبنهاور، هو في النهاية أكثر تكاملاً وأكثر تنظيماً.

لقد بالغ شوبنهاور في تأكيده وإصراره على أحد عناصر التجربة الجمالية وإلى المدى الذي لا تجده في أية تجربة أخرى. هو عامل «الالهام»، أي الادراك المفاجىء المضيء لكيفية شيء ما والتي لا يمكن وصفها أو شرحها أو صياغتها، وإنما يمكن التعبير عنها مجازاً وعلى نحو رائع ـ مجاز لا يمكن التقاطه بمنطق قانون الهوية أو قانون التناقض. ولكن ما يجب التنبيه إليه هو أن المجاز أو الاستعارة هي التي تهذّب التجربة وليس العكس. وعلى ذلك تبدو استعارة «وورد زورث» Wordsworth، أن «لوسي»: «في جمال نجمة تشع وحدها في السماء»، هذه الاستعارة ليست أقل منطقاً من المقولة السياسية التي تقول، مثلاً: «لو كان جورج واشنطن حياً لكان معارضاً لعصبة الأمم». فكلاهما يحاولان تعزيز الحاضر على نحو ما وبطريقته الخاصة. كلاهما جزء ضمني في التجربة الحاضرة، هي التجربة الحاضرة الشاملة المحددة والتي لا يمكن أن تكون شيئاً آخر.

إن مقدرة الفنان المدهشة على التقاط كيفيات الطبيعة وإبلاغها في لفظ أو لحن أو لون أو رخام دونما معرفة بقوانينها العلمية ـ كما يحتج أفلاطون ـ هي التي تقود البعض إلى تصور الفنان مهبطاً للالهام، بل و«مجنوناً». في هذا التصور، الذي يؤكده شوبنهاور ويدفع به إلى الامام، هناك بلا شك بعض الحقيقة. غير أن ما يحمّله شوبنهاور للتجربة الجمالية من غياب الترتيب وإهمال لكل علاقة إنما هي في الواقع خواص الحُلم. فالحلم ذاتي حيث لا مكان للزمن يرتبط به»؛ غير أن ما يقوله ريتشاردز Richards في الشاعر، يصح كذلك في سائر الفنانين. هو يقول: «ان غنى تجربة الماضي لديه هي أولى ميزاته، أما الثانية فهي أنه عادي». لو كان

للتجربة الجمالية أن تقارن بتجربة الحلم، لغدت وليدة الذهن، وهـو ما يشير إليه لامب Lamb: «فالشاعر يحلم في يقظته. هو ليس مأخوذاً بذاته، وإنما يتحكم بها. . . يرتفع إلى السماء وليس بسكران».

الفن والعلم، عند شوبنهاور، هما متباينان، لكن التبـاين في المنهج والغايـة لا يوجب التناقض. فكلاهما نتاج ذكاء خلّاق، ينصهر فيه العقل والخيال والحس والحدس. أما تباينهما فهي مسألة تركيز. فالعملية الجمالية يقودها العقل المتخيّل أما العملية العلمية فيقودها العقل المجرد. لكل من الفن والعلم ـ مقولتا الكيف والكم ـ جذر في التجربة، وكلاهما بالتـالي استمرار للطبيعة واستكمال لها. أما الطابع المؤقت [المتغيّر] للعلم فهو أمر لا ينتقص من قيمته وأهميته. هي نتيجة واقع أن العلم صياغة تصورية ـ رياضية للمعطيات الكمية وللعلاقات القائمة في مجرى الظواهر. إن المراجعة المستمرة لصورة عالم من التصورات ومقولات العلم، يوجبان حتماً صياغة جديدة أكثر شمولاً تلغي ما تم تجاوزه باعتباره مجرد أداة للادراك النظري وللأغراض العملية. لكن المعرفة السابقة هذه تشـترك على نحو مباشر أو غير مباشر، في التراث العلمي المتراكم وتسهم فيه. [هوذا الطابع المتغيّر في العلم] بينما تسود الديمومة والاستمرار بعض أعمال الفن، ومرد ذلك إلى أن تلك الأعمال هي عيانات حدسية ـ خيالية للجانب الكيفي في الطبيعة. لكن ذلك لا يعني أن لا تحولات في الفن، بل إن للفن كذلك تاريخه. ولهذا بالضبط رأينا آرنولد Arnold يثمّن أعمال الاغريق تثميناً عالياً. لكنه يضيف أنها أعمال تفي بحاجات الاغريق فقط بينما هي عاجزة عن تلبية كل مطالبنا الروحية.

إن مذهب شوبنهاور، في «الجنون» أو «الالهام» كخاصية مميّزة للعبقرية الجمالية، مضاف إليها تصوره للتناقض الحاد بين الفن والعلم، لا يشكّل في أيامنا هذه خطراً داهماً أو جدياً. ففي عالم من الفوضى والتغيّر وتلمّس

الطريق، يبدو الشعـر، بل كـل الفن، بعض «ملاذنـا وعزائنـا»، بالمعنى الحقيقي للكلمة. أما حين يتوفر لذلـك «الملاذ والعـزاء» كامـل معقوليته ومضمونه، فسيكـون بإمكـاننا إذ ذاك أن نميّـزه ونثمّنه وإلى المـدى الذي يستحق.



III

أنواع الفنون

الفن تحرر من عبودية الرغبات، هو يقدّم مناخاً من التأمل، هادئاً ساكناً بلا إرادة. أما مصدر الفن فهو معرفة **الأفكار**، بينما غايته إبلاغ تلك المعرفة. هو انعتاق من عالم مبدأ السبب الكافي ومن الكثرة المكانية والزمانية. وإذا كان الفن كذلك، فكيف تؤدي الفنون المختلفة هذه المهمة وكيف تنجز تلك الغاية؟ سبق لنا ورأينا كيف يرتب شوبنهاور الفنون المختلفة، في سلم متدرج، أما قيمة كل منها فتتحدد حسب درجة تجسيدها **للإرادة** التي تعبر عنها، وشوبنهاور كما هيغل، يعي أهمية **المادة** في الفنون المختلفة. فالفنون تعيد إنتاج **الأفكار**، تقدم ما هو كلي وسرمدي، فتكون نحتاً أو رسماً، شعراً أو موسيقى، حسب مادة تلك الفنون. وفي الحقيقة فإن هناك تجانساً بين المادة ودرجة **الفكرة**؛ هو نوع من «التناسق المسبق»(*).

١ ـ العمارة، الرسم والنحت

يقول شوبنهاور في فن العمارة: «الصراع بين الجاذبية والسكون هو، بكلام دقيق، المادة الجمالية الوحيدة في العمارة؛ ولذا فمشكلة العمارة إنما

(*) المصطلح هو من ليبنتز يستخدمه في مجرى الانسجام بين المادة والفكر (م).

هي في تبيان ذلك الصراع بطرق متعددة ومتنوعة... العمارة لا تؤثر فينا بأبعادها الرياضية وحسب وأنما ببعدها الديناميكي كذلك... وما تقوله في ذلك ليس مجرد الشكل والتناسق وإنما تلك القوى الأساسية في الطبيعة، تلك **الأفكار** الأولى، تلك الدرجات الدنيا من تجسد الأرادة». أما غاية العمارة فهي بيان الخواص الثابتة للمادة ومعادلاتها الدائمة؛ هي تلقي الضوء على خواص مادتها مثل الثبات والجاذبية والتماسك. شوبنهاور إذاً، وكما أفلوطين وبايكون، يرفض اعتبار التناسق معياراً لجمال العمارة... بل لكل جمال عموماً. وفي نظريته حول التأثير الديناميكي للعمارة على المشاهد فهو إنما يسبق بتميّز نظرية الـEmpathy(*) المعاصرة. لكن الخطأ الفاضح والقصور الواضح في تصوّر شوبنهاور للعمارة إنما يكمن في حصره لغاية العمارة في مجرد بيان تلك **الأفكار الأولى**، تلك **الدرجات الدنيا** من تمثيل **الإرادة** - أي خرافة التناقض بين الثبات والجاذبية. تبدأ العمارة، مثل أي فن آخر، بكيفية كليّة عريضةٍ مستقلةٍ عن مادتها ومرتبطة بها في آنٍ، فتمضي إلى بيان مجموعة خواص في الطبيعة وإلى استثارة مجموعة مشاعر في الإنسان. هو يعبر عما في الطبيعة من شدة وتراخٍ، وما فيها من تماسك وجاذبية وضوء. ومجال العمارة ليس «الأفكار الأولى» ولا «الدرجات الدنيا» وإنما ذلك التجاذب المدهش بين الثبات والجاذبية كنموذجٍ وشكل لآلاف الخواص والمشاعر. هي تتولى بيان ثبات الأشياء واستمراريتها، تماسكها وديمومتها، وبيان كيفية الإفادة من قوى الطبيعة لصالح الجمال وسعادة البشر وتحقيق الحاجات الإنسانية.

أما في الرسم والنحت، فيقول شوبنهاور «... إلاّ أن درجة أعلى بكثير تنكشف في الرسم والنحت... إن قضية الرسم والنحت التاريخية هي في التعبير عن **الفكرة** مباشرة وللإدراك الحسّي، حيث تصل الإرادة

(*) نظرية الـ Empathy تتناول عمليات دخول الوعي في وعي كائن آخرٍ أو في أعماق عمل ما، كأعمال الفن مثلاً. (م).

فيها إلى أعلى درجات تجسدها. . . الجمال البشري هو تعبير مجسّد، أكمل تجسّد للإرادة في أعلى درجة يمكن إدراكها، أي فكرة الإنسان عموماً، مجسّدة في شكل محسوس». هو تأثير هيغل يبدو بوضوح. الجمال البشري، الوجه والشكل، ليس مجرد تعبير عن أعلى درجة من درجات تجسّد الإرادة، وإنما هي الفكرة معبّر عنها في شكل محسوس.

٢ ـ الشعر

يجد الشعر لدى شوبنهاور التبجيل والمدح وكلمات الإطراء الفخمة: «. . . من شاء معرفة الإنسان في طبيعته الداخلية، في ظواهرها وتحولاتها، ومن شاء معرفته في ضوء الفكرة، فإنه ليجد عند شاعرٍ عظيم خالد صورة هي أكثر تميزاً وصدقاً وحقيقة مما يستطيع أن يقدمه أي مؤرخ». هي صورة من أرسطو؛ إلاّ أنه ليس موقف أرسطو من الشعر، موقف لا يجد من شوبنهاور التأييد أو الموافقة. وسبب ذلك إنما يكمن في الفجوة التي يصطنعها شوبنهاور بين المدرَك والتصور والتي لا يجد لها حلاً. هو يحذف الشعر الرمزي، وبحق، من دائرتي الفنون التشكيلية والتخطيطية إذ «انّ المجاز عمل فني يعني أشياءً تختلف عما يقدمه فعلاً». هو يفند الرمز كغاية غريبة عن العمل الفني أو كعيب جمالي يرتكبه أولئك الذين لا يعنيهم الفن كثيراً أو كإخضاع للعمل الفني لتصور مغايرٍ لروح الفن. هو لا يستثني في ذلك الألفاظ، والرمزية عنده هي مجاز سيء يخلو من القيمة الحقيقية هي ترابط عرضي تعسفي مبتذل بين الرموز والأشياء المرموز إليها بين تصورٍ ومضمونه الطبيعي. لكن شوبنهاور يستعمل كلمة رمز في الشعر على نحوٍ غريب، ناصحاً كذلك باستعماله، «في الشعر. . . المفهوم هو المادة، ما هو معطى مباشرة، وعلى ذلك فلربما جرى تركه حتى يمكن استدعاء إدراكات هي من طبيعة مختلفة تماماً والتي يجري من خلالها بلوغ الغاية. إنّ كثيراً من المفاهيم أو الأفكار المجردة. . . تصبح غالباً مدركة عبر ضرب مثلٍ ما يتضمنها. وهو ما يحدث في كل كناية واستعارة وتشبيه ومثل أو رمز. . .

وهكذا فإن التشابيه والاستعارات تلعب دوراً حاسماً في الفنون التي تعتمد اللغة نسيجاً لها».

وفي النهاية فشوبنهاور هو كثير الإخلاص للتيار الماورائي الألماني، رافد آخر ينتسب إليه بكليته. والشعر عنده هو إبلاغ لتصور غريب عن الشعر، والاستعارة هي دائماً مجاز. هو يرى أنّ تخيّل سرفنتس للنوم «رداءً يلف الإنسانية كلها» هو صورة جميلة جداً، إبلاغ واضح لتصور محدد، أي كناية عن فكرة أنّ النوم يحررنا من المعاناة المادية والنفسية. وفي سياق ذلك هو يرى «دون كيشوت» و«رحلات غوليفر» مثلين لنظريته. هي المغالطة القديمة الجديدة التي تعتبر الاستعارة طريقاً آخر لقول الأشياء، لفصل الصورة من الفكرة، والمدرَك من التصور، والانفعال من الفكر. هو عجز عن تمييز ما في الشعر من تكامل بين الشكل والمضمون، وما فيه من تعبير عن تجربة نوعية بكل ما تمتلكه من معانٍ وقيم. في «دون كيشوت» و«رحلات غوليفر» يمكن بوضوح تبيّن دلالاتهما الفلسفية الضمنية، دلالات ترتبط بمدى كشفها للحياة. هذان الكتابان لا يشيران إلى أي تصور خارجي غريب لا كأعمال فنية ولا كأناس أو شخصيات. هما ليسا رمزين، أو كنايتين، لشيء آخر. إنهما ذاتهما وحسب، تجربتهما الخاصة، آمالهما ومثلهما ومطامحهما. وما لم يكن ذلك مسلماً به، فإن الخروج من العبث يغدو مستحيلاً كذلك يغدو بمقدور أي عمل أدبي أن يدّعي الكمال بمجرد أنه يشير أويرمز إلى فكرة أو تصور مهم، هي المدرك الخاضع للتصور. هي المغالطة أو الدور الفاسد الذي يفضحه «برادلي A. C. BRADLEY» بوضوح ما بعده وضوح: «الشعر ليس مختلفاً عن باقي الفنون، كما يطيب لنقّاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالباً، فالمضمون فيها جميعاً أمر لا ينفصل بتاتاً عن الشكل. وما يعنيه بتهوفن بسمفونيته أو ما يقصده «تيرنر» بلوحته ليس بالشيء الذي يمكن تسميته؛ هما فقط سمفونية ولوحة. هما يمتلكان معنى بالتأكيد، ولكن ما هو ذلك المعنى الذي لا يمكن شرحه بلغتهما؟ نحن ندرك ذلك رغم التوهم الغريب

الذي يجعلنا نعتقد أن المعنى هو بلا قيمة لمجرّد اننا لا نستطيع وضعه في كلمات. والأمر نفسه ينطبق على الشعر. ولكن بما أن الشعر كلمات، فنحن نتيه ولهاً لشرح الكلمات بكلمات. إن في ذلك سخفاً لا يقلّ - إذا شئت - من سخف شرح «مادونا درسدن» بكلمات!».

الشرح الرمزي هو إكراه غريب مفروض على الشعر، ويختلف في جوهره، في نوعه وكيفيته، عن جوهر التجربة الشعرية. فالشاعر الحقيقي هو الذي يخاطبنا بلغة القلب الكليّة، بكلمات كالومض، مباشرة، تخفق خفق الحياة وتنبض بوقع التجربة وخواصها. وبمقدار ما تكون اللفظة أقل رمزاً واصطناعاً تبتعد عن التجريد الضبابي وتتحرر من علائق الكلام اليومي العادي - فتتميّز وتثمر تماماً في شق الحجب التي تضلل تجربتنا. الرمز إذاً ليس «صورة بلاغية» أو «رداء» يخفي سراً مخبوءاً، كما اعتقد دانتي ويعتقد شوبنهاور، ولا هي طريقة أخرى في قول شيء ما. وإنها للحظة مقدسة، لحظة يعي العقل الجمال الخيالي، بل ويتحد به، لحظة يدخل قلب الأشياء. ولنا أخيراً أن نقول في الشعر ما يقوله بروفسور وود بريدج Wood bridge في الحب؛ فكما يحيل الحب الجسد شيئاً آخر، كذلك يحيل الشعر التجربة كناية محببة؛ يقول وود بريدج: «هو أن تنسج فوق الأنا والأنت - روحي وروحك - معاني لها في تحويل الأشياء قوة السحر. في الحب تبطل الألفة أُلفةً أو المودة مودةً، فتصبح سراً مقدساً. والمريد لا يستطيع إلا أن يختار، وكما في السر المقدس، بين العبادة أو أن يبقى، كما أكتيون، مطارداً ومطلوباً. هوذا الحب، أما بدونه فكل تألق يزول، ولن تكون الالفة إذ ذاك أكثر من قهقهة تافهة، أو عيباً أخلاقياً أو قصوراً جمالياً». إن الجمال المركّز في الرمز الشعري ليتشتت وليخبو ضوءه حين يبطل رمزاً، أي كشفاً لتجربة، ويتحول مجرد إشارة أو رمز ورداء يحجب تصوراً متعالياً. وساعتذاك يحق للبعض اعتباره أمراً مضحكاً، ولحق كذلك إدانته أخلاقياً، بل وتسفيهه عند المناطقة والنحويين. أما إذا كان الرمز توحيداً بين المدرك والتصور - كما الحب توحيد بين الروح والجسد أو إدراكاً

خيالياً لخاصية شيء ما أو لتجربة ما، فإن صلة إيقاع الشعر وموسيقاه بالرمز هي كما رجع الانفعال وحركة الفكر لا ينفصلان في تجربة تنساق بين ثنايا شعر قارب حدّ الكمال.

٣ ـ التراجيديا

يرى شوبنهاور أن التراجيديا هي أعلى أنواع الفن الشعري. هي تمثيل للجانب المرعب من الحياة، وللصراع الشامل بين الإرادة وذاتها في أعلى مستويات تجسّدها:

«هي تبدو من خلال شكل الظاهرة، من خلال مبدأ الفردية. أما الأنانية التي تستند إليها فتذهب معها، وهكذا فالدوافع التي كانت بالغة القوة فقد فقدت الآن كل قوتها، وتقوم بدلاً منها معرفة كاملة لطبيعة العالم تبعث نوعاً من الاستسلام أو التحلل لا من الحياة فقط بل من إرادة الحياة نفسها. ولذلك فإنك لتجد، في التراجيديا، أسمى الناس وقد تنكروا في النهاية، بعد صراع ومعاناة طويلين، لكل الأهداف التي سعوا خلفها باستمرار وتخلوا إلى الأبد عن كل متع الحياة، بل تجدهم قد تحللوا، بحرية وفرح، من الحياة نفسها».

التراجيديا هي معاناة الناس، هي انقسام في جوهر العالم، انقسام في الإرادة، وصراع مدمِّر بين ظواهرها. تنبع التراجيديا من الإنسان، من قدره، لكنها تنشأ كذلك من المصادفة والخطأ، ومن الشروط والظروف اللامعقولة التي تكتب قدره في النهاية. أما تصور شوبنهاور في النهاية فيبدو أكثر بساطة وأكثر صدقاً من تصور هيجل: هو أقل ما ورائية. هو إدراك للحياة كمأساة، وكإرادة تتصارع وتتأكل؛ وهي، بكلام تجريبي، تصادم عنيف بين الانفعالات والغرائز والرغبات والمطامح والكراهية والمحبة. أما التصالح الذي ينهي التراجيديا، ذلك السلام والسكينة اللذان ينهيانها، فهما نتاج رؤية وفهم، نتاج الدخول إلى قلب الكينونة وإلى الجوهر المأساوي

للكون. في هذا التصالح تزول الأنانية، وتنكسر المطامح الآنية وتختفي أهواؤها وأوهامها.

أما في مسألة العدالة الشعرية فإن شوبنهاور لا يقف مطولاً عند أفكار الأخلاقيين، هو يدينها ويزدريها: «إن مطلب العدالة الشعرية المزعومة إنما يستند إلى تصور خاطىء كلياً لطبيعة التراجيديا، بل لطبيعة العالم نفسه في الحقيقة». وشوبنهاور على حق في ذلك. إلا أن قصور موقفه هذا إنما يكمن في كونه لا يمنح التراجيديا أهميتها الأخلاقية الحقيقية - أي قصور إعتباره التراجيديا كتسفيه للواقع أو كانسحاب من الحياة، بينما في الحقيقة إدراك موثوق للواقع، واشتراك نقي صاف في الحياة.

٤ - الموسيقى

أما فن الفنون، عند شوبنهاور، فهو الموسيقى. هي لا تكتفي، كباقي الفنون، بتبيان **الأفكار**، أي تجسّدات **الإرادة**. هي تعبير مباشر عن **الإرادة**، هي دورة دمٍ قلب الكون. الموسيقى لا تحتاج لتمثيل أو لتأمل؛ هي **الإرادة** نفسها مسموعة، هي الحقيقة الماورائية القصوى للكون تكشف ماهيتها في نغمة حلوة - مرّة لا تقاوم. والعالم نفسه هو موسيقى مجسّدة بمقدار ما هو إرادة مجسّدة:

«... هوذا سبب أثر الموسيقى الذي يفوق في قوته ودخوله الذات اثر الفنون الأخرى، فبينما تقدّم الفنون الأخرى ظلالاً فقط تنفرد الموسيقى بتقديم الشيء كما هو في ذاته... ولهذا فقد قيل دائماً ان الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة تماماً كما ان الألفاظ هي لغة العقل... بيد أنه لا يغيب من البال... ان علاقة الموسيقى [بالشعور والعاطفة] علاقة غير مباشرة، إذ ان الموسيقى لا تعبِّر عن الظاهرة، وإنما تعبِّر عنه طبيعتها الداخلية فقط، داخلية كل الظواهر، بل **الإرادة** نفسها. هي إذاً لا تعبّر عن هذا المعطى الجزئي، أو ذاك، عن سرور القلب أو ألمه، حزنه أو رعبه، فرحه أو مرحه، أو سكينته بالذات، وإنما عن طبيعتها الداخلية مجرّدة من أي شيء

آخر، ومجردة من دوافعها الخاصة. ورغم تجرّدها هذا فنحن قادرون على فهمها تماماً».

تحمل الموسيقى ماورائيات كينونتنا، وتحمل بصوت عالٍ همومنا وأزماتنا وكفاحاتنا تماماً كما تحمل عنف الأشياء وهدوءها، مدها وجزرها إيجابها وسلبها، قوتها وسكينتها. وانفعالات الموسيقى هي المشاعر ـ النماذج الأساسية في الحياة، كالفرح والحزن والشوق، والأعلى من الزمن في مراثيها الكئيبة الأولية والمتنوعة. ولعله من المفيد القول ان أرسطو كان قد اعتبر الموسيقى أكثر الأشياء تمثيلاً للفن واعتبرها نتاجاً عميقاً للانفعالات البشرية ـ كذلك رأى لوتس، بعد شوبنهاور، في حركة الأنغام حركة الكون وخفقة ونبض العالم ورأى فيها دراما الطبيعة.

يرى شوبنهاور أن ما يحرك القلب في الموسيقى هو ما فيها من مشاعر خالصة: «إن عمق الموسيقى الضمني الذي يتغلغل في وعينا كرؤيا الجنة، في يدنا وخارجها، هو أمر مفهوم وعصي على الفهم في آنٍ، إنما يستند إلى أنها تعيد لنا كل مشاعر طبيعتنا الداخلية العميقة، دونما وقائعها أو آلامها». هو عيان فذ عميق ذلك الذي يدفع شوبنهاور إلى تأكيد قصور كل انفعال محدد أو مضمون جزئي في الموسيقى، غير أنها حاجات فلسفته [المثالية] هي التي تملي عليه هذا النفي لكل صلة بين الموسيقى والواقع المسكين. لكن هذه التضحية بمحدودية مضمون الموسيقى لا تجري على مذبح إله خادع ـ إله يحتم ذلك الفرار من الواقع الأصيل. هي تضحية على مسرح الحياة. أما ما يعزّينا في الموسيقى، أو ذلك الذي يجعلها قبلة كل الناس، فهو أنها تتيح للمتلقي، بمعزل عن جانبها الفيزيولوجي وبخلاف أي فن آخر، أن يتحول إنساناً خلّاقاً وأن يمنح ذلك الشعور ـ النموذج في الموسيقى مضموناً مباشراً حيّاً هو مناخه الخاص أو كينونته الخاصة، وهكذا يغدو الفرح الذي تغلغل في الوعي محدّداً، فردياً، وكذا الحزن، محدّداً، شخصياً، ويختفي كل خيط يميّز بين الحياة والموسيقى. وكما أنواع الفن الأخرى، فإن الموسيقى

تمتلك شكلها الخاص في استكمال التجربة وتنقيتها وتنظيمها وجعلها أقرب إلى رغبات القلب.

تحليل شوبنهاور للموسيقى هو بالتأكيد أحد نجاحاته البارزة في كتابه. وهو حين يتكلّم عن الموسيقى إنما يجعل نثره أكثر ملاءً يجري بيسرٍ وتسري ترجيعات صداه عميقةً ولذيذة. ولربما كان ضرورياً الملاحظة أن شوبنهاور لم يرَ من المناسب، أو من الضروري، جعل سائر الفنون، كذلك، كشفاً مباشراً عن **الإرادة**، أي عن الواقع. وإلى ذلك، فهو يتنكر لكل نظريات الفن ويعتبرها مجرد محاكاة. إلا أن ذلك يتناقض، بلا شك، مع جوهر جمالياته التي تعرّف الجمال كصفة للعالم حين يجري تأمله لذاته فقط، وباستقلال عن كل فعل إرادي.

هي قناعة أخيرة كان على شوبنهاور أن يبلغها ومؤادها إن كل فن أصيل هو تعبير مباشر متوهج عن **الإرادة**، أو الواقع، وعن شعور الإنسان وحبّه وأمله ورغبته؛ هو إذاً أكثر منه مجرد بيان **بالأفكار**.

٥ ـ نيتشه وشوبنهاور

يمكن اعتبار تمييز شوبنهاور الماورائي بين الموسيقى وسائر الفنون التعبيرية أساس شطر نيتشه للفن إلى شطرين: فن ديونيسي(*) Dionysian وفن أبولوني(**) Apollonian (كما أن مفهوم الفن الديونيسي يستلهم فكرة شوبنهاور في العبقرية والجنون). كذلك، يعود «نيتشه»، في «مولد التراجيديا» إلى شوبنهاور، رغم عدم ذكره بالإسم؛ هو يقول: «هذا

(*) هو الفن المرفوع إلى الاله ديونسيوس عند الاغريق، الفردي والرمزي (م).
(* *) هو الفن المرفوع إلى الاله أبولو، عند الاغريق، إله الشمس والشعر والشباب (م).

التناقض الذي يمتد بارزاً واسعاً بين **الفنون التكشيلية**، الأبولونية، **والموسيقى**، الديونيسية، إنما انكشف لواحد فقط بين كثير من المفكرين العظماء». ما يعنيه نيتشه هو شوبنهاور، بالتحديد، في اعتباره للموسيقى متميّزة، في طبيعتها ومصدرها، من الفنون الأخرى، لكونها لغة **الإرادة** الكليّة، لغة الكون ـ في ـ ذاته.

ما يفعله نيتشه إنما هو إعلان لما هو ضمني في جماليات شوبنهاور. هو يشتق الفنون من مبدأين، متعارضين في الأصل والغاية، ويرمز إليهما بإلهي الفن عند الإغريق «أبولو» و«ديونسيوس»:

«. . . على نقيض كل أولئك المصرّين على اشتقاق الفن من مبدأ واحد شامل، كأصل حتمي لكل عمل فنّي، سأبقي عيني مفتوحتين على إلهي الفن عند الإغريق، أبولو وديونسيوس، فأدرك فيهما مثلين حيين ثمينين لعالمين من الفن مختلفين في ماهيتهما وفي غايتهما القصوى. . . الفن الأبولوني في النحت والفن الديونوسي في الموسيقى».

الفن الأبولوني فن جميل محبّب وليّن. وأبولو هو إله العرّافين والكهنة؛ والفن الذي يحمل إسمه يمتلك صفة تنبؤية، هو فن الحلم. والفن الأبولوني، لعاشق الصور، هو تماماً كما الوجود للفيلسوف. هو يجلو، كما في تجليات «رافييل»، ظاهراً أبعد من الظاهر، ويرسم واقعاً أبعد من الواقع وأكثر عمقاً. إلا أن الواقع الذي يرسمه، في قوته وعمقه، يبقى في حدود معينة. ففي الفن الأبولوني مقياس وقيود، وفيه ابتعاد عن شدة العواطف البدائية واهتياجها. ولهذا فإله النحت هو «شبيه الشمس» Sun Like. هو إله هادىء، نداء السلام وباعث الضوء. هو يصالح بين الإنسان والألم الساكن أبداً قلب الحياة في أوهام سعيدة من «الظاهر» أو من «الفردية».

أما الفن الديونوسي فهـو فن ملتهب، عنيف وأصولي. من بسمة ديونسيوس ـ الذي عذّبه تيتانوس ومزّق أوصاله ـ صدرت آلهة الأولمب، ومن دموعه صـدر الإنسان. أمـا مادة هـذا الفن فتتكون من الـدموع والقلق والنشوة المجنونة ـ تماماً في أغاني القبائل القديمة ورقصـاتها، كـما حركـات أناس تحت تأثير عصاب مـا، أو كما في السحـر الدافق. هـو مزاج من النشوة. وبصراخه السحري الجذل، هو يمزّق حجب المايا فيتوحّد الإنسان بالإنسان، والإنسان بالطبيعة والإله. هو يفتـح بوابـات الوحـدة البدائيـة الأصلية، فيعلن موت كل فردية على الإطلاق. هي حكمة ديـونسيوس، وحكمته وليدة معاناة كانت كما سكـرات الموت. أليس هـو الذي عـذّبه تيتانوس طفـلاً، ومزّقـه إرباً ثم عبـده تحت إسم «زاغاريس»؟ تلك هي معاناته، معاناة لصيقة بكل فردية ـ العلة والأساس لكل قلق وعذاب. غير إن هـذا الإله المنتشي، القلق، الملتهب والـطائش، لم يكن ليُترك ينـزف وحيداً في أساه. لذلك كان من الأفضل لـه أن ينقاد بهـدوء لأبولـو إله المواساة والسكينة، كما لو كان أمام تهديد غير منظور. أما وحـدة الفنين الأبـولوني والـديونـوسي ـ أو ازدواجهما المقـدّس فتجري في التـراجيديـا. فالتراجيديا هي استيعاب لموسيقى الألم الأصلية النقيّة من جهـة ولموسيقى النشوة العميقة الملتهبة من جهة ثانية؛ وذلك في خدمة الأسطورة التّراجيدية والبـطل التراجيـدي. كذلـك فالتـراجيديـا هي اندمـاج دافعـين أو ميلين متناقضين لا يمكن التـوفيق بينهما في المصـالحة الملفقـة التي تقدمهـا سائـر الفنون، وهكذا وعبر أقصى الفرح المتأتي من الموت والقتل، وعبر الالتقاط المتخيّل للماورائيات الكينونـة ولنبض العالم، فـإن المشاهـد إنما يمنّي النفس بالسلام الموعود وينتظر مصالحة تختتم الصراع الأعمى الدامي بين الحيـاة والإرادة.

كان كتاب نيتشـه «مولـد التراجيـديا» تـطويراً جميـلاً وأصيلاً لبعض جوانب جماليات شوبنهاور. فهو يحتـوي على أحـد أجمل التفسيـرات التي

أعطيت لروح التراجيديا الإغريقية. أما عيب نيتشه الأساسي، في الكتاب هذا، فهو تبنّيه لنصور شوبنهاور للفارق بين الموسيقى وسائر الفنون التعبيرية كفارق في المادة أو الجوهر. وبالطبع فإنه بالإمكان إقامة تمييز ما بين الفن «الصوري» والفن «التعبيري»؛ لكن ذلك لا يجري لأسباب ماورائية بل لأسباب فنية أو جدالية. كذلك فالنوعان الأبولوني والديونوسي هما وجهان في الفن، عنصران في العمل الفني، وليسا نوعين منفصلين «تجري مصالحتهما على نحو تلفيقي في سائر أنواع الفن». وهكذا يؤكد نيتشه، في لحظة رؤيا واضحة، إن الفن الديونوسي - المنظم المقيّد المنعقل - يجب أن يكمل الفن الأبولوني - التلقائي الحر الانفعالي - وان «الموسيقى هي الفن التمثيلي بمضمون أبولوني». والفن بمجمله ليس إلا تعبيراً عن شعورنا بالتقاط الجانب الكيفي في الطبيعة، وهو أياً كان شكله - جليلاً، أصولياً، تراجيدياً، هيناً أو ناعماً - سيتضمن في الآن نفسه وبنسب مختلفة البعدين الديونوسي والأبولوني. بيد أن ما يجب أن نتذكره دائماً هو أن فناً كهذا ليس فناً عصابياً ولا فن - حلُم، وإنما هو فن - الحياة.

هو ليس فناً عصابياً، ولقد قيل بحق: «في أكثر الرقصات البدائية عنفاً ووحشية يمكنك أن تجد شكلاً: هناك انتظام واضح ودقيق». ويجد هذا الرأي لدى «دارون» تأكيداً وحجة. أولم يقل نيتشه نفسه في إحدى تجلياته الصائبة Die Erde War zu Lange schon ein Irrenhaus» وهو ليس كذلك فن حلم. يقول كيتس في «The Tall of hyperion»:

بين الشاعر والحالم فارق ومسافة،
هما متميّزان بل ونقيضان.
فالأول يدفع البلسم إلى الدنيا،
أما الثاني فيؤخذ به.

إن عـالم الحلم في الخيال ليس عـالماً آخـر جميلاً [غـير هذا الـذي نحياه]. هو استمرار لعالمنـا اليومي، تهـذيب واستكمال لـه. وفي إحدى رسائله يكتب كيتس: «الخيال هو كحلم آدم ـ لقد استظهر صوراً فرآهـا حقيقـة». والفنان، أخيراً، هو كما يقول سانتيانا: «حالم يملؤه حلم الواقع الفعلـي».

IV

نظرية شوبنهاور الجمالية وعلاقتها "بأخلاقياته" و"ماورائياته"

إن أي فصل بين جماليات شوبنهاور وبين ماورائياته وأخلاقياته هو أمر لا محل له على الاطلاق. وبالمقابل، علينا أن لا نؤخذ بخطأ مفاده ان جماليات شوبنهاور تخلو من كل قيمة أو معنى واقعي لمجرد أنها تعتبر الفن فراراً من الحياة وتحللاً منْ الواقع. فشوبنهاور يوازي بين الجماليات والأخلاق وذلك بتمييزه الحاسم بين فن الإنسان «الطيّب» وفن الإنسان «الشرير». فالفن عند الإنسان الطيّب هو منطلق يستطيع أن يبلغ منه القداسة. لكننا نقول ان حقيقة وجود أشياء كثيرة تجمع بين الفن والأخلاق لهو أمر صحيح وجميل، غير أن لقاءهما إنما يجري، ويجب أن يجري، عند بوابـات المدينـة لا في برجها العاجي، في قلوب الناس لا في مزار بوذا، وفي ساحات الحياة لا في صحارى النرڤانا.

١ ـ الإنسان «الخيّر»

الإنسان الشرير غريب عن مملكة **الأفكار**. هو أسير خيمة المايا(*)، سجين شبكة معقدة من الأوهام. هو أسير بابل، لكنه لا يعرف ذلك. هو لا يرى إلاّ ذاته، بينما يغشى رؤيته للمعالم ضباب وحجُب. هو لا يعترف بحقيقة

(*) المايا Maya هي الظاهر، غير الحقيقة، في معتقدات الهند القديمة (م).

أبعد من ذاته الزائلة ووجوده الراهن ومصالحه الآنية. هو لا يستطيع أن يتبصّر وهم مبدأ الفردية وسراب عالم الزمان والمكان والعليّة، فيغيب عن باله بالتالي أن فرحه وأحزان الآخرين هي سواء بسواء، ومجرد مظاهر للإرادة الكونية الواحدة العنيفة والعمياء. سعادة الإنسان الشرير ليست أكثر من حلم متسوِّل بأن يغدو ملكاً، حلم تمحوه شمس الواقع بلا رحمة أو هوادة. أما الشفقة فهي، بمعناها الأقصى، أكثر من مسألة أخلاقية، هي مسألة ماورائية. فهي في عالم المايا هذا، العالم الظواهري، تعبير عن الوحدة الجوهرية القائمة في الإنسانية، في الحياة وفي الكون بأكمله. ولحظة يتطلع الإنسان بعيني فنان، كمتأمل في الأفكار لحظة يمزّق حجب مبدأ الفردية، فهو لن يرى إلاّ أحادية الوجود كلّه وسيشفق إذ ذاك للذين يعانون وللذين يتسببون بالمعاناة في آن معاً.

الإنسان الطيّب، إذاً، هو فنان في الأساس. لقد دخل سر الفيدا. هو يتطلّع إلى كائنات العالم، الحيّة وغير الحيّة، ويهمس في وجدانه: هوذا الفن أنت. كانت الحياة في الهند القديمة، وكما في جمهورية أفلاطون، تقوم دائماً في أسطورة مفهومة من العامة. فالأسطورة الهندية حول تناسخ الأرواح إنما تصوّر، وعلى نحو مجسَّد، مفهوم عقيدة أحادية الكون، أحادية الحياة، بمعنى أن كل ألم نتسبب به للآخرين سنعاقب عليه في حياة لاحقة وبالمقدار نفسه؛ هي توضح بجلاء أن كل عمل سيء يرتكب سيدفع ثمن له في حياة لاحقة، في معاناة أو أن يولد، ربما، في نوع أدنى، أن يولد مجذوماً أو أمرأة أو كبارياً أو تشاندريلا، أو يولد تمساحاً وما شاكله والأسطورة تؤكد دعواها بأن تورد أمثلة واقعية لكائنات كثيرة لا تعرف سبباً لمعاناتها وآلامها الراهنة.[كذلك فإن الأعمال الحسنة]تكافأ بأن يولد في حياة أفضل وأكثر نبلاً، كما براهما، وكما الناس الحكماء والقديسون.

هذا التحول من الشر إلى الخير محكوم بشرط أساسي هو الانعتاق من مبدأ الفردية. والإنسان الطيّب الخيِّر هو الذي استطاع أن يرفع عن عينيه

حجب المايا، فأدرك أن المحبة هي التعاطف؛ فسكَّن من معاناته بأن وحّد نفسه بالعالم، بل بكل ما في العالم من معاناة. لكن ذلك ليس منتهى الكون. فالانسان الطيِّب لا يمكنه أن يستمر في تشويش كالذي نحياه، أو في محبة لا تتجاوز وقائع تجربتنا. على هذا الإنسان أن يحرر نفسه كليَّة من قيوده البابلية، من رغباته وهمومه ورغباته الدنيوية. هذا الإنسان يجب أن يصير قديساً.

يبدو مما تقدّم وفيما لو دفع كلام شوبنهاور إلى نهاياته، انه إنما ينصح بالانتحار. إلا أن شوبنهاور يجيب أن ذلك هو تنازل أمام الإرادة. وأعلى تأكيد لها، الانتحار ليس الغاء لارادة الحياة بل بيان ببؤس إرادة الحياة. هو انسحاب من الحياة، لا من إرادة الحياة، وذلك لتعاسة لا تطاق أو لمصاب عظيم أو لسوء تكيّف مع ظروف الحياة. هي نفس إرادة الحياة التي تسكن السيفا Siva (دافع الموت) كما تسكن الفيشنو Vishnu (دافع الحياة). أما فعل الإرادة الحرّة الوحيد، ذلك التحول المتسامي، فهو إنما يكون في إلغاء متع الحياة، ورغبات الجسد، ومطالب الحواس، والقبول في المقابل بالفقر والعفة والطهارة. هذا ليس اختيار الموت حباً بالحياة، أو مروراً بعتبات الموت شوقاً للحياة، بل هو موت في الحياة، موت قصدي إرادي واختياري.

هوذا الطريق إلى الخلاص الحقيقي. وهو ليس خرافة فلسفية، وإنما كان في الواقع طريقاً لكثيرين: «... هي الحياة الرائعة للقديسين، لكثير من النفوس النقيّة عند المسيحيين، ولكثرة من الهندوس والبوذيين، وبين كثير من مؤمني الأديان الأخرى... ولهؤلاء، الذين تحوّلت إرادتهم فنفت ذاتها، فإن العالم، وما فيه، بشموسه ومجرّاته، لا يعني عندهم شيئاً».

هذا الالغاء للإرادة هو «الخلاصة» الحقيقية، وهو الغاية والمنتهى؛ هو عودة النفس إلى موطنها الأصلي الذي تحب، إلى سماء السلام. هوذا حال

القديسين، تجاوز لمعايير الأخلاق ولرصانة العقل؛ هو الانعتاق من عالم الظواهر.

٢ ـ الفن منطلق نحو القداسة

هذا التجاوز للواقع والاحتفاظ به، في آن، أمر يغدو ممكناً في الفن، في التأمل الجمالي، حيث الفكرة الأبدية هي الموضوع، أما الذات فهي وجود خالص وتلقائي من المعرفة. الفن هو ممرّ إلى القداسة. هو يسهّل أمر الانعتاق من الحياة؛ هو يمنح أجنحة. وهو يقدّم لومضة ما تقدّمه القداسة أبداً:

«... تتكون المتعة الجمالية في ما نراه جميلاً، وإلى حد كبير، من حقيقة انه في الدخول إلى حال التأمل الخالص إنما نرتفع للحظة فوق كل فعل إرادي، أي فوق كل ما نرغبه أو نخافه، ونغدو كما نحن أحراراً من ذواتنا ... هذه اللحظات، حيث يغيب توتر الإرادة، والتي يبدو أننا نرتفع فيها عن المناخ الثقيل في الأرض، هي اللحظات الأسعد في كل تجاربنا. وهكذا يغدو في مستطاعنا أن ندرك مدى روعة الحياة التي يحياها أولئك الذين اسكتوا في ذواتهم كل إرادة، لا للحظة فقط، كما حالنا في تمتعنا بالجميل، وإنما إلى الأبد، وبحيث لا يبقى من الجسد سوى شعلة ضئيلة تتكفل ببقائه ولا تموت إلاّ بموته».

لكن جمال الفن ليس أكثر من عزاء عارض، وانسحاب مؤقت من جحيم الدنيا. فالمتأمل لم ينتصر بعد تماماً على طبيعته؛ هو لم يقطع، وعلى نحو نهائي، تلك الأمراس التي ما زالت تشدّه إلى الأرض، بعذاباتها ومعاناتها؛ هو، كزوج لوط، لم ينقِّ عينيه بعد من غبار «سودوم». هو ما زال أسير الإرادة بينما لهاثه الحار «يلطّخ بهاء بياض الأبدية.»

الفن إذاً، لشوبنهاور كما لهيجل هو أداة نحو شيء أبعد ـ شيء أكثر ثراء وحقيقة، شيء يتجاوز، بل يلغي، عند شوبنهاور، كل تجربة.

الواقع الحقيقي، لكليهما كما كـل المثاليـين، هو ليس ذاك الـذي تقدّمـه التجربة. إلا أن خصوصية التجربة الجمالية، حسب شوبنهاور، هي انها تمنح الواقع فرصة التحرر، ولو لوهلة، من الزامات التجربة، وتقديمه في لمحة سريعة ذلك الذي تقدّمه القداسة أبداً. كذلك تحمل فكرة شوبنهاور أن الفن هو «فرار» دلالات مثقلة بالمعنى - فهو فرار مما هو سطحي وتافه نحو الجوهر الذي يسكن أعماق التجربة. هو «فرار» يتحول موقفاً نقدياً من الحياة يمزّق أغشية مبدأ الفردية ويتجاوزها نحو قلب الحياة وجوهرها الأعمق اللذان يتمثلان في الأمل والمحبة والحزن والفرح. بهذا المعنى يمكن للمرء أن يقول مع الشاعر الفارسي: «أنا أنت»، أو مع راث Ruth «أينما ذهبت أذهب وحيثما سكنت أسكن». إلا أن هذه الـ«أنـا أنت»، عنـد شوبنهاور، هي تجريد أنطولوجي لا يحمل للمعاناة الإنسانية الملموسة ولمثل التضامن الإجتماعي والتعاطف الروحي بين الناس أكثر مما يحمله تصـور الكون الذي يسيّره الاله للفرد ولمعاناته وبؤسـه وفقره وحـاجاتـه وظروفـه الصعبة. فحين يمتدح شوبنهاور الفن كتأمل للأفكار فهو إنما يرسي تأملاً لحقيقة لا علاقة لها بالتجربة الواقعية، ولا علاقة لها بهموم الناس. هـو يجمع بين العبقـرية والجنـون لأن كليهما يتضمنـان تحللاً من مبدأ السبب الكافي ويستدعيان بالتالي قدراً من النسيان: يستحضر الجنون النسيان كنعمة تمحو آثار خطب جلل، كذلك العبقرية هي نسيان مؤقت يستبعد الإرادة والرغبة ويتضمن فراراً من الحياة. وحين ينصِّب شوبنهاور الموسيقى عـلى رأس الفنون فهو إنما يفعل ذلك لأنها تستعمل شكلاً من الشعور المجرّد الخالص الخالي من كل مضمون ملموس والبعيد عن كل واقع.

٣ - خلاصة ونقد

كما أفلوطين، وكما كل فلاسفة الزهد والتصوف، ينظر شوبنهاور إلى العالم بكثير من الازدراء، ساعياً بالمقـابل إلى تحقيق الصفـاء الروحي والتكـامل

الذاتي والنعمى، من خلال عملية نفي أو الغاء. وكما أفلوطين، عاش شوبنهاور زمن انهيارات اجتماعية وتحولات أخلاقية كثيـرة. لقد شـاهد بـأم العين صعود الثورة الصناعية في المانيا، في السعي المجنون خلف المكاسب المادية، وانتصار البرجوازية، وتحوّل الفلاّح بحياته البسيطة إلى عامـل في مصانـع المدن مع كل تقسيم العمل الذي رافق ذلك. كان شوبنهـاور نفسه ابن تاجر، واختار له أبوه مستقبل مهنياً رغم معارضته الشخصية، تمـاماً كـما اختير، لهاين مستقبلاً مماثل. هذا لا يكفي بالطبع لتفسير تصوّف شوبنهاور وتشاؤمه. لقد كان لمزاجه الخاص، لعلاقته التراجيـدية بـأمه، لسـوداويته الغالبة، بخيباته الكثيرة، الأثر الحاسم في إرساء مقدمات قبوله للأوبنيشاد. هذه البذور الروحية والنفسية وجدت في المحيط الاجتماعي ما يعـززها. هوذا الأمر المشترك في تشاؤم كثير من عظماء ذلك القرن، تشاؤم ليوباردي وهاين، تشاؤم بوشكين ولرمنتون وبايرون، تشاؤم شوبان وموزارت. لم يكن شوبنهاور قادراً، وتلك هي أزمته، على تجاوز قصور تصوراتـه من خلال فعل رؤية اجتماعية، كما عند ماركس أو جون ستيوارت مل؛ ولا كـان قادراً كذلك على دفع تصوفه نحو فلسفة طبيعية، كما عند سبينوزا، أو أن يجد بالتالي ومن خلال وحدتها وتكاملها طريقة للحياة. وبدلاً من ذلـك ظل شوبنهاور أسير حقـل الأخلاق فقط الـذي لا يعني، وحسب حدوده بالذات، إلاّ القلة من الناس، أولئك الذين ربما كانوا قديسين بالقوة. أما لسائر الناس، للإنسانية بعامة، فهذا ليس طريق الخـلاص. أما قصـوره الأساسي فيكمن في مقولـة «الفرار» من الأرض، أو العـودة منها، الأمـر الذي لا ينتج في الواقع سوى عودة تشبـه عودة «إيكـاروس»(*)، مهشما خـائب الأمل. كـذلك فـإن الصراع داخـل الذات، ذلـك الذي يحـاول

(*) ايكاروس يفر، في اسطورة اغريقية، من جزيرة كريت على اجنحة صنعت له فحلّق بها عالياً حتى دانى الشمس التي أذابت الصمغ الذي يمسك بالأجنحة فيسقط إلى البحر مهشماً ميتاً(م).

شوبنهاور محوه، إنما يتعزز من خلال طبعه بطابع العداء للإرادة والكفاح ضدها؛ بل إنه ليجري مجاري أكثر خطراً في أعماق الداخل، على ما يؤكده «بافلوف» و«فرويد» (من وجهتين مختلفتين ولكن تصبّان في النتيجة عينها). ولهذا يمكن القول أن طريق الخلاص السبينوزي يبدو طريقاً أكثر صدقاً. وكما شوبنهاور، يفضح سبينوزا تلك السيطرة التي تتمتع بها الإرادة، إلا أنه يمنحها وضعاً إيجابياً لا سلبياً، وهو يحوّلها إلى إرادة خيِّرة من خلال الطاقة المنتظمة الكامنة في مشاعرنا السامية. هو يتقبل الطبيعة مصدراً لكينونتنا، الأمر الذي يثمر شعوراً بالكلية متعاظماً شاملاً لا يرى في أشياء الـطبيعة أكثر منه كائنات تبقى دون النوع، لا في مستواه الكلّي، أما شوبنهاور فهو «ينعتق» من الطبيعة ثم ينعي بطلانها وإفلاسها، مع «سينيكا» Seneca وعلى صدى أغاني ليوباردي:

«. . . هو سامٍ
ذلك الذي يؤكد نفسه باستمرار
وسط المعاناة مهما عظمت أو بلغت،
فلا يضع على الناس لوماً،
فيضيف إذ ذاك إلى حمله
من الكراهية حملاً آخر،
لأناس هم له أخوة ـ
وإذا كان هناك من لوم،
فليكن عليها هي، الطبيعة،
تلك التي يدعوها الموق «أماً»،
بينما هي دون ذلك بكثير».

هي أكثر المغالطات تعاسة. فهي تقفز من الموقف السبينوزي الراضي بالطبيعة على نحو إيجابي كمصدر لكينونتنا، ومن الموقف الاجتماعي ـ الأخلاقي الداعي إلى إصلاح المجتمع على قاعدة رضىً هادىء واعٍ

وبالطبيعة، إلى موقف العداء الفارغ للطبيعة مع خضوع تام لنظام أشيائها. ذلك هو مضمون تشاؤم شوبنهاور.

كانت فكرة الشر بالمعنى الماورائي تصوراً يؤرِّق أجفان شوبنهاور. لم يكن بمقدوره أن يبدي فهماً صحيحاً لشرور العالم بالمعنى السياسي - الاقتصادي أو الأخلاقي - الاجتماعي الملموس، ولا للمضامين الأخلاقية التي تتولى الرد على الشر الماورائي مثل مشاعر الحب والتعاطف الملموسة، أي باعتبارها غايات في ذاتها لا كأدوات أو وسائل تقود إلى الزهد والتصوف. هو يسخر تماماً من فكرة أن الإنسان هو كائن سعيد أو انه يجب أن يكون كذلك، وشوبنهاور على حق في ذلك، ولكن أليس في وسع الإنسان أن يجد ثراءه وكرامته في كثير من الأشياء المتواضعة التي تقدّمها الحياة - كالطعام والعائلة والصداقة ومتع الحسّ والعقل - أو أن يجده في الإخلاص العالي للحقيقة والجمال والخير، لا كوسيلة في خدمة «دوغما» عزيزة أو وهم خدّاع، وإنما باسم الحياة، حياة أكثر غنى وملاء وسعادة وباسم أفق أكثر إنسانية! بذلك، وبذلك فقط، يمكن للإنسان - حسب مراجعة سيدني هوك لفكرة ماركس الجميلة - أن يرفع من «مستوى الشفقة إلى مستوى [الفعل] التراجيدي».

في تشاؤم شوبنهاور هناك عامل شجاعة وصدق، كذلك هو تمرده الماورائي على توحيد هيجل بين الواقعي والعقلاني، أو تمرده على الغائية الرواقية - الوحدانية التي تفسِّر الشر عبر الله الذي يتخلّل العالم، ثم تبرهن على وجود الله وكليّته عبر الانسجام المزعوم في العالم. هناك، دون ريب، تراجيديا تسكن أعماق الحياة، حيث الموت قدر معلّق فوق الجميع. ولم يكن شوبنهاور أول من تحقق من عدم ملاءمة العالم لإنفاذ رغباتنا. فقد ذهب سبينوزا من قبل، كما هوبس، إلى تحديد الخير كموضوع للرغبة، راسماً بوضوح ذلك التفاوت الواضح بين التحقيق المرجو والتحقق الفعلي للرغبة. كذلك كان تشاؤمه هو الدافع إلى تحليله الممتاز لمسألة التراجيديا.

وبمعنى ما، فقد كان شوبنهاور بين أعظم الفلاسفة وأكثرهم نفعاً، وذلك لأن رؤيته العميقة كانت كافية لسبر أعماق حزن الحياة ومعاناتها، أعماق الإرادة المهيضة الجناح والعنف البالغ الساكن في الرغبات. غير أن شوبنهاور لم يستطع مغادرة النسيج الذي حاكه بيديه، ظل أسيراً له، فتحوّل بالنتيجة، ودونما قصد ربما، إلى أحد أكثر المفكرين ماورائية. وليس غريباً على فلسفة تشاؤمية أن تقبل الطبيعة التراجيدية بفرح وهدوء وشفقة وروح انتقام، كمصدر لكينونتنا وأحزاننا وأفراحنا، وأن تصوغ في الآن نفسه فهماً أخلاقياً فيه تضامن اجتماعي وتعاطف روحي - رغم أنه ليس بريئاً من فردية الزهد وأنانيته. لم يكن لشوبنهاور إدراك اجتماعي بالمعنى الحقيقي للكلمة. هو لم يدرك الأسباب الاجتماعية الكامنة خلف وقائع القنوط النفسي والتراجع الروحي لجيله. كذلك في مدحه لعقيدة التناسخ عند الهنود، كبيان مبسّط مفهوم لمبدأ الأحدية، فهو لا يشير بكثير أو قليل إلى جانبها التاريخي - الاجتماعي، أي في استخدام الأسطورة الدينية لتعزيز أمر واقع اجتماعي - تاريخي ولتبرير التفاوت القبْلي والاجتماعي بين الغني والفقير، بين المحظوظين وسيئي الحظ، كأمر إلهي مفروض وجعل ذلك الأمر الواقع أمراً مفهوماً تماماً في وعي الفقير. لو فكّر شوبنهاور في الحياة على نحو ملموس، لو استطاع أن يرى في جوانب الحياة كثيراً من الخير - كالصداقة والمحبة والمعرفة والمُثل الاجتماعية - لكان جعل في تشاؤمه الماورائي مضموناً اجتماعياً إيجابياً يحمل بعض الضوء إلى العالم، ولقدّم بالتالي نظرية في الفن تكون في خدمة الحياة. فالفن يعين التجربة الإنسانية، يشترك فيها، ينشرها، ويهب الإنسان نوراً ودليلاً لنهاره القصير في عمله وحلمه، في الصقيع كما في الشمس. هو يسهم في جعل الأشياء الخالدة والقيم الدائمة أقرب إلى الإنسان؛ ويسهم أيضاً ببعث وعي بعضويته في كيان اجتماعي منظّم، كما يقول بروفسور أدمان، لا يقلّ عن «وعيه لعضويته في **مدينة الله** في رؤية القديس أوغسطين»، وسيكون «انتماء إذ ذاك **لمدينة الإنسان**، مدينة تحتاج لفضيلتين هما الأمل والرحمة».

بمثل هذا الفن، فن يكشف وجه الحياة ويغسله، وبه وحده، يغدو الفن أفضل مداوٍ وخير مسكّن. إلا أن موقف شوبنهاور من مفهوم السخرية المرّة Humor يبدو موقفاً في غير محلّه. وهو أمر هام. فالسخرية المرّة هي نتاج، هي تلي محاولة إصلاح العالم، ولدفع أفق الإنسانية إلى مستوى أعلى؛ هي تلي محاولة شفاء الذات، ومصالحة الإنسان مع الحياة والواقع، ولاعتبار الحياة والواقع موضوعاً للرؤيا كاملاً، وليراهما بالتالي في حدود معرفتنا. في كل فن عظيم، كتأمل موضوعي حيادي سامٍ للعالم، يمكنك أن تجد بوضوح حس السخرية المرّة. هذا في فن كهذا، تتحد التراجيديا بالكوميديا، وهو ما أدركه سقراط على نحو صحيح في زمن رائع مضى.



أهم المصادر والمراجع

KANT

KANT.Immanuel,Critique of pure Reason, Tr. from German by N.K. Smith. London 1929.

- Critique of practical Reason (and other works on the theory of Ethico), tr. from German by T.R. Abbott. 6th. ed. London and N.Y. 1927.
- Critique of Judgment, tr. from German by J.H. Bernard. 2d ed. London 1914.
- Kant's critique of Aesthetic Judgment, tr. from German by J.C. Meredith. Oxford 1911.
- Kant's critique of telelogical Judgment, tr. from German by J.C. Meredith. Oxford 1928.
- The Educational theory of I. Kant, tr. from German by E.F. Buchner. London 1908.
- Lectures on Ethics, tr. from German by L. Infield and J. Macmurray. London, 1930.
- Prolegomena to Any Future Metaphysics, tr. from German by P. Carus. Chicago, 1929.
- Religion within the limits of Reason Alone, tr. from German by T. Greene. CHICAGO 1934.
- Selections, ed. by John Watson. London and N.Y. 1923.

HEGEL

HEGEL. Friedrich, the philosophy of Fine Art, tr, by F.P. OSMASTON. London 1920.

- The Introduction to the philosophy of Fine Art, tr, from Germa by HALDANE and Simson, 3 vols. London 1892-96.
- Lectures on the History of philosophy, tr, from German by Johnston and Struthers, 2 vols. N.Y. 1929.
- The phenomenology of Mind, tr. from German by J. Baillie, 2 vols. London and N.Y. 1910.
- The philosophy of History, tr. from German J. Sibree. London, 1902.
- HEGEL'S philosophy of Mind, tr. by W. Wallace, oxford, 1894.
- Lectures on the philosophy of Religion, tr. by E. Speirs and J.B. Sanderson. 3 vols. London 1895.
- HEGEL'S philosophy of Right, tr. by S.W.Dyde. London 1896.
- Selections, ed. by J. Loewenberg, with and introduction. N.Y. 1929.

SCHOPENHAUER

Schopenhauer, Arthur, the World as Will Idea. tr. from German by Haldane and KEMP, 6th ed. London 1907-9.
- Selected Essays, tr. from German by E.B. BAX. London. 1926.
- The Basis of Morality, tr. from German by A.B. Bullock 2nd. ed. N.Y. 1915.
- The Essays of A. Schopenhauer, tr. from German by T.B. Saunders. N.Y. 1923.
- On the Four foot Root of the principle of Sufficient Reason and on the Will in Nature, tr. from German by Hille brand. London 1897.
- Selections, ed. by D.H. Parker, with an introduction. N.Y. 1928.